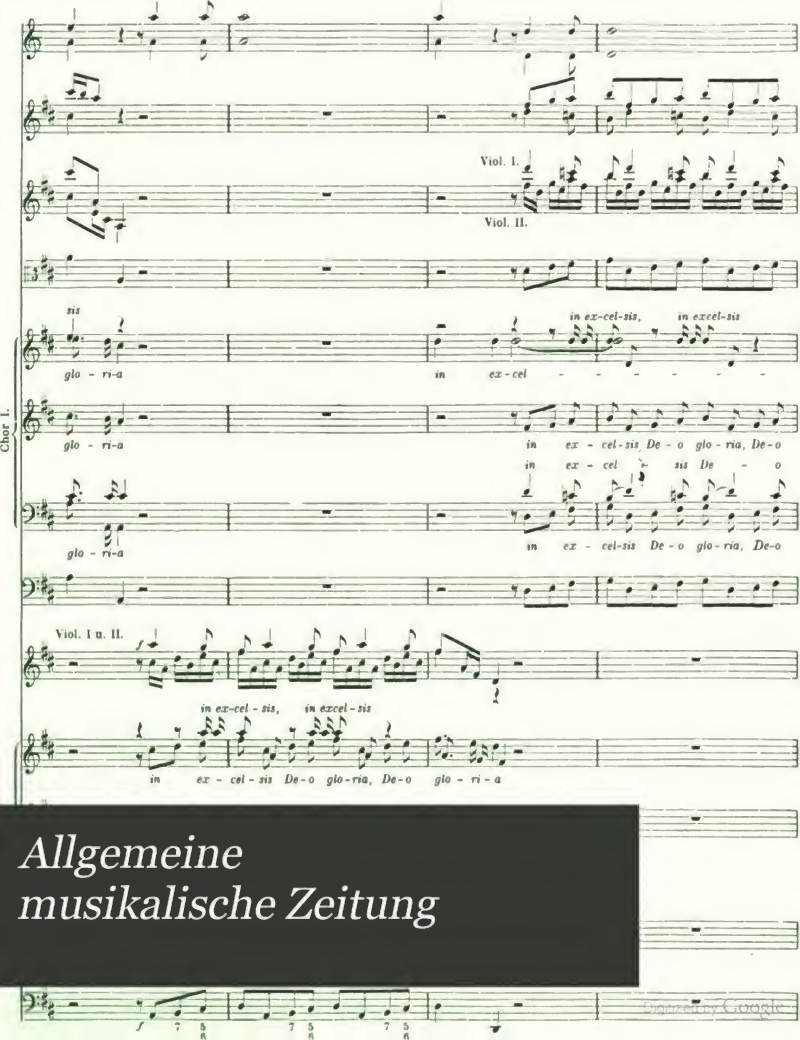

Viol. I.
Viol. II.
Chor I.
Viol. I u. II.
Allgemeine
musikalische Zeitung

THIS BOOK IS FOR USE
WITHIN THE LIBRARY ONLY

Mus 1.1.1(17)

NAUMBURG BEQUEST

THE MUSIC LIBRARY
OF THE
HARVARD COLLEGE
LIBRARY

Digitized by Google

DATE DUE

GAYLORD			PRINTED IN U. S. A.

Digitized by Google

Allgemeine

Musikalische Zeitung

unter Mitwirkung von

Guido Adler in Wien, H. Deiters in Posen, Alex. W. A. Heyblom in Rotterdam, Ed. Hille in Göttingen, H. Hugo in Gotha, F. W. Jähns in Berlin, C. v. Jan in Saargemünd, K. Kant in Leipzig, E. Krueger in Göttingen, Alb. Levinsohn in Wien, A. Lindgren in Stockholm, A. Niggli in Zürich, Anton Rée in Kopenhagen, A. G. Ritter in Magdeburg, Prof. v. Schafhäutl in München, Jos. Sittard in Stuttgart, Ph. Spitta in Berlin, L. v. Stetter in München, Fel. Vogt in Paris, P. Graf Waldersee in Eisenach, u. A.

Herausgegeben

von

Friedrich Chrysander.

XVII. Jahrgang.

Verlag von J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

1882.

Digitized by Google

Printed in The Netherlands
Reprint of the original edition
Amsterdam, Frits Knuf.

MCMLXIX

HARVARD UNIVERSITY

NOV 28 1969

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY

Digitized by Google

Inhaltsverzeichniss

zum XVII. Jahrgang der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1882.

Grössere Aufsätze.

Chrysander, Friedrich, Ludwig Spohr 1. 17.
—— Joh. Ludwig Böhner 33. 49.
—— Giov. Battista Pergolese 65. 81. 97. 113. 129. 145. 161. 177. 193. 209. 225. 893.
—— Die Erfindung des accompagnirten Recitatives durch Alessandro Scarlatti 533.
—— Die Familie Herschel 427. 441. 457. 475.
—— Bernhard Gugier 888.
—— Reinhard Keiser war niemals in Russland 365.
—— Händel's Tenfels-Arie 764.
—— Mozart's Mitridate (Forts. vom vor. Jahrg.) 8. 25. 36. 54. 70. 85. 103. 122. 893.
—— Ueber Schumann's 6 Fugen, Op. 60 545. 577. 673.
—— Parsifal-Literatur 600. 619. 894.
—— Musikal. Schriften von Franz Liszt 641.
—— Aristides Quintilianus in neuer Ausgabe 657.
—— Zur Geschichte der mittelalterlichen Harmonie 327. 343.
—— (und Georg Czerwenka) Rühlmann's Geschichte der Bogeninstrumente 257. 273. 289. 305. 321. 337. 356. 371. 403. 420.
—— Ueber theatralische Maschinen um 1700 231. 245. 893.
—— Nachwort 895.
Deiters, H., Neue Kompositionen Th. Kirchner's 593. 613.
—— Die Briefe Beethoven's an Bettina v. Arnim 769. 789. 809.
Hugo, H., Ein Wort über Gesang u. Sänger in Deutschland 369.
—— Geeignete Aufgaben 665.
—— Zur Elementarlehre 678.
—— Der Buchstabe E im Gesange 740.
—— Consonantenbildung im Gesange 755.
Kant, K., Franz von Holstein's Liederkompositionen 513. 529. 561. 892.
Kaczka, Ed., Spicilegia 92. 137. 279. 661.
Levinsohn, A., Die Entstehung der Leonoren-Ouverture Nr. 1, Op. 138 785.
Lindgren, A., Deutsche Musiker in Schweden. I. Haeffner 353. — II. J. G. Naumann 497. 879. — III. J. M. Kraus 880. — IV. G. J. Vogler 884.
Niggli, A., Kompositionen von Alfr. Heitsch 401.
—— Die Versammlung des allg. deutschen Musik-Vereins 524. 541. 554.
Niggli, A., Neue Gesänge von Felix Dräseke 584.
—— Th. Kirchner's neueste Kompositionen 614.
—— Kompositionen von Rich. Heuberger 705. 721.
Schafhäutl, Prof. v., Theobald Böhm, ein merkwürdiges Künstlerleben (mit Abbildungen) 433. 449. 470. 487. 499. 519. 535. 549. 566.
—— V. F. Červený in Königgrätz und sein Reich von Blechblasinstrumenten (mit Abbildungen) 841—879.
Spitta, Ph., Bachiana II. 241. (Bach's Tractat über den Generalbass.)
Stetter, L. v., Tagebuchblätter aus dem Münchner Concertleben 139. 155. 169. 263. 281. 296. 311.
—— Herodiade, Oper von Massenet 150. 204.
—— Françoise de Rimini, Oper von A. Thomas 348. 362.
—— Galante aventure, kom. Oper von Guirand 395. 412.
—— Ueber die junge Nonne v. Schubert u. La religieuse v. Diderot (nach Biese de Bury) 634. 649. 666. 679.
—— Carl Emil von Schafhäutl 890.
Voigt, Felix, Sourindo Mohun Tagore, ein indischer Dichter-Komponist 465. 481.
Waldersee, Paul Graf, Varesco's L'Oca del Cairo, nach der Originalhandschrift mitgetheilt 693. 710. 728. 745.

Die Gründung einer englischen Musikschule (Royal College of Music) 149. 166. 183.

Leibnizens Urtheil über den Werth oder Unwerth der Opern 753.

Zur Erinnerung an Wilhelm Maria Puchtler 74. 89. 107.

Niederländische Organisten. II. J. B. Litzau 737.

Der aretinische Congress für liturgischen Gesang 780. 801. 825.

Der erste evangelische Kirchengesang-Verein in Stuttgart 698. 715.

Zur 25jähr. Feier des Conservatoriums in Stuttgart 378. 393.

Stuttgarter Concertberichte 221. 234. 249. 266. 284. 299. 778. 798. 821.

A.

Abel, Ludwig, Violinschule, bearth. 777.
Accompagnirtes Recitativ, von Al. Scarletti um 1690 erfunden 533.
Adler, Guido Dr., Studie zur Geschichte der Harmonie 328. 343.
Afzelius giebt im Verein mit Geyer 1814—16 schwedische Volkslieder heraus 355.
Ainos, wilder Volksstamm im Norden Japan's. Musikalische Instrumente derselben 28.
Alcrotte, Theodor, Bratschist, conc. in Zürich 544.
Alexanderfest von Händel, aufgef. in Stuttgart 294.
Alt-Flöte, neue Flotengattung, von Böhm constrairt 522. — Compositionen für dieselbe von Böhm 570.
Alto, Bratsche, als Höhepunkt der Entwickelung der Bogeninstrumente [1]a Rühlmann's Geschichte derselben 426.
Ambros, A. W., Notenbeilage zum 3. Bande seiner «Geschichte der Musik». Mit Nachträgen von Otto Kade, beurth. 12.
Ancelli, Abbé, Präsident des aretinischen Congresses für liturgischen Gesang 781.
Ares, Cariowitz, «Musikalische Skizzen» für Pianof. Op. 1, beurth. 628.

Digitized by Google

Amphion. 477 von J. G. Naumann in Stockholm componirt 498.

Anseigen und Beurtheilungen 12. 27. 44. 202. 220. 260. 295. 456. 509. 588. 625. 665. 676. 689. 756. 777. 795. 819.

Arezzo, der dortige Congress für liturgischen Gesang 760. 801. 825.

—— Guido von, Die Feier seines 800jährigen Geburtstages durch Errichtung eines Denkmals 780.

Arion in Mitridate, italienische Oper von Mozart 8. — Ueber die Arie bei Mozart 89.

Artusi, Quintilianus de Musica libri III. edidit Albertus Jahnius, beurth. 657.

Aristoteles über den Gegensatz der Musik und Plastik 279.

Arm-Violen (Viola da braccio), entstebt zu Anfang des 15. Jahrhunderts 357.

Arnim, Bettina von, Die Briefe Beethoven's an dieselbe, erläutert von Dr. H. Deiters 769. 789. 809.

Arrangements klassischer Compositionen für zwei und mehr Pianofortes zu vier bis acht Händen, beurth. 665. — Vierhändige Arrangements, beurth. 676. 689.

Artôt, Désirée, Frau, conc. in Stuttgart 234.

Asmann, Frl., Altistin, conc. in Rotterdam 334.

Auer, Leopold, Violinist, conc. in Rotterdam 334.

Aussprache der Wortkunst als unentbehrlich zu Kunst und Bildung 662.

Autographen Mozart's, die zur Zeit verschollen sind 654.

B.

Baader, Frau, Altistin, conc. in Stuttgart 267. 300.

Bach, J. S., Adagio, Siciliano und Allegro für Flöte mit Pianofortebegleitung, aufgef. in Leipzig 46. — Aufführung der Matthäuspassion in Stuttgart 300. — H-moll-Messe, aufgef. in Basel 366. 393. — Sechs Fugen über den Namen Bach von Rob. Schumann 545. 577. — Clavier-Concerte in Breitkopf & Härtel's Ausgabe für 2 Pianoforte, beurth. 665. — Concerte für Clavier u. Orch. für Pianof. zu 4 Händen bearbeitet von Paul Graf Waldersee, beurth. 676. — Sein Traktat über den Generalbass und Benutzung der F. Niedt'schen »Musikalischen Handleitung«, besprochen von Philipp Spitta 241.

Bach-Verein in Leipzig. Concert desselben 828.

Baltzhabri, Violinspieler um 1570 362.

Barbier, Jules, dichtet im Verein mit Michel Carré den Text zu Ambroise Thomas' Oper »Françoise de Rimini« 348. 362.

Barmbeck, C., Violinist, conc. in Hamburg 62. — in Basel 394.

Barth, Karl, giebt eine zweite Auflage der »Leben und Werke der Troubadours« von Friedrich Diez heraus, beurth. 736.

Baryton (Viola bastarda, Bordone), ein der Viola da gamba ähnliches Instrument 404.

Basel. Aufführung der H-moll-Messe von Joh. Seb. Bach 366. 393.

Basta, Hofbesitzersängerin, conc. in München 265.

Bata, Wilh. Herschel wird dort Organist 459.

Batailler, Schauspieler in Leipzig 706.

Beatitudes, les, Oratorium von César Franck, Clavierauszug, beurth. 797.

Beethoven, L. v., Triumph-Marsch zu dem Trauerspiel »Tarpeja«. Arrangement für 2 Pianoforte zu 8 Händen von Carl Burchard, beurth. 632. — Quintett, Op 16, für 2 Pianoforte von G. Rösser und Marsch aus »Fidelio«, Op. 72b, für 2 Pianoforte zu acht Händen von C. Burchard, beurth. 665. — Ouverture C-dur, Op. 124, arrangirt für 2 Pianof. zu acht Händen von G. Rossler; Ouverture Nr. 2 zu Fidelio, Op. 72 und Ouverture Nr. 4 zu Fidelio, Op. 138, beide arrangirt von A. G. Ritter für 2 Pianof. zu acht Händen, beurth. 766. — Andante F-dur für Pianof., Rondo a Capriccio für Pianof., Op. 129, Variationen mit Fuge aus Prometheus, Op. 35, Rondino für Blasinstrumente, sämmtlich für Pianof. zu vier Händen arrangirt von Ernst Naumann; Sonate für Pianof. und Horn, Op. 17, für Pianof. zu vier Händen übertragen von S. Jadassohn, beurth. 677. — Spohr's Ansicht über ihn 21. — Symphonie Nr. 7, A-dur, aufgef. in Leipzig 112. — Missa solemnis aufgef. in Rotterdam 334. — Die Briefe an Bettina von Arnim, erläutert von Dr. H. Deiters 769. 789. 809. — Ueber die Entstehungszeit seiner Leonoren-Ouverture Nr. 4, Op. 138 785.

Behr, Edvard, Fünf Lieder für eine Singstimme mit Pianof., Op. 2, beurth. 763.

Behrens, Carl, Bassist, conc. in Rotterdam 317.

—— Conrad, Impresario und Sänger in Kopenhagen 446.

Belce, Frl. Louise, Hofoperasängerin, conc. in Stuttgart 265.

Bennat, Cellist, conc. in München 298.

Berichte, Kopenhagen 13. 173. 301. 352. 446. 557. 702. — Berlin 44. — Hamburg 236. — Göttingen 250. — Leipzig 45. 61. 93. 110. 126. 142. 158. 190. 206. 654. 670. 686. 718. 750. 766. 782. 802. 829.

Berlin. Berichte 44.

Bernasconi, Antonia, geb. Wagele, Sopranistin, singt in Mailand bei der Premiere der Mozart'schen Oper Mitridate 8.

Best, W. T., giebt ein »Handel-Album« für die Orgel heraus, beurth. 509.

Betges, Frl. Dina, Sängerin, conc. in Kopenhagen 352. 446. — in Stuttgart 823.

Blaweart, E., Concertsänger, conc. in Rotterdam 315.

Bloch-Blasinstrumente von Červený, beschrieben 541—579.

Blumer, Fritz, Pianist, conc. in Zürich 554.

Boex, Miss Anna, Pianistin aus New-York, conc. in Stuttgart 779.

—— Hermann, Acht Klavierstücke aus der Jugendzeit, Op. 1, beurth. 749.

Bogen bei Bogeninstrumenten, Ueber Beschaffenheit und Entwickelungsgang desselben 326.

Bogeninstrumente, die Geschichte derselben, von den frühesten Anfängen bis auf die heutige Zeit. Eine Monographie von Julius Rühlmann. Nach dessen Tode ausgegeben von Dr. Richard Rühlmann, beurth. 257. 273. 289. 305. 321. 337. 356. 371. 403. 420. — Ueber die Urformen derselben 276.

Böhm, Theobald, berühmter Flötenvirtuose und Flötenbauer, Biographie und Jugendjahre 433. — sein Schüler des Flötisten Kapeller 434. — Erste Ausstellung im Orchester 1818 435. — Auf der Wanderung als Goldschmiedsgeselle und Musikus 1816. Spieldosen 436. — Flötist in der Hofkapelle 1818 unter Direction von Peter Winter 437. — Bekanntschaft mit Molique. Concertreisen 439. — Sein Spiel. Mittheilung im Concerte der Cäcilien 440. — Errichtung einer Fabrik für Anfertigung der Flöten; wird mit Paganini bekannt 450. — Mangelhafter Mechanismus der bisherigen Flöten 451. — Verbesserungen desselben; die erste Flöte 452. — Verbindung mit Prof. v. Schafhäutl; akustische Ideen des letzteren 453. — Reise nach London 454. — Der englische Flötist Nicholson und sein Instrument. Die Versuche Gordon's zur Verbesserung der Flöte 455. — Ein englischer Flötendilettant; Erfahrungen in England 470. — Mechauismus und Manipelhaftigkeit der bisherigen Flöten 471. — Verbesserungsversuche 472. — Seine neuen Flöten; das Ringklappen-System 473. — Gordon's Experimente im Flötenbau und traurige Ende 487. — Verbreitung, Anerkennung und Aufschwung seiner Flöte 489. — Abermalige Reise nach England; Schafhäutl's Verbesserung des Clavierbaues 491. — Die englischen Eisenfabriken und Schmiedegesellen 492. — B. berichtet englische Schmelzöfen in Deutschland; wird Hütten- und Paddelmeister 499. — Aufenthalt in Paris 1824; der Akustiker Savart 500. — Oeche in Paris verbessert B.'s Flöte 501. — B.'s Verbesserungen des Transmissions-Apparates; seine letzte Verbesserung der Flöte; die Cylinder-Flöte 1847 503. — Die Schriften des Flötisten Carte in London für Böhm 504. — B.'s Bericht über die Entstehung seiner neuen Cylinder-Flöte 505. — Verbreitung, Anerkennung und Benutzung derselben 507. — Seine Widerlegung Chladni's 509. — Preiskrönung seiner Flöte auf der Pariser Industrieausstellung 1855 520. — Seine Verbesserungen an der Hoboe; seine Alt-Flöte 522. — Carte in London; B.'s Urtheil über die an seiner Flöte vorgenommenen Verbesserungen 523. — Bau und Bedeutung seiner Flöte. Verhältniss von akustischer Theorie und künstlicher Praxis bei derselben 536. — Dasselbe Verhältniss bei der Violine 538. — Ward in London als Gegner B.'s 538. — B.'s Schüler Haindl, Fürstenau und Krüger 539. — Seine letzten Lebensjahre; seine Grundsätze des wahren Flötenspiels 549. — Arrangements und letzte Compositionen 550. — Sein Tod, Familie und körperliche Constitution 551. — B.'s Andenken in England und Amerika; mangelnde Theilnahme in Deutschland 552. — Seine Compositionen 568. — Fortbestehen seiner Flötenfabrik. Preise dieser Flöten 572. — Nachtrag 573.

Bohnen, Johann Ludwig, 3 Hefte Orgelstücke, Ouverture zur Oper »Der Dreiherrenstein«, grosse Concert-Ouverture für Pianof. zu vier Händen, elegie romantique für Piano, beurth. 33. 49. — Ueber seine näheren Lebensverhältnisse 33. 49. — Seine Compositionen 81.

Bonn. Bericht über die dortige Aufführung von Gernsheim's Symphonie in Es 804.

Bordone (Baryton), Ueber die verschiedenen Ableitungsarten des Namens dieses Instrumentes 406.

Borr & Bock, Neuere Claviermusik aus ihrem Verlage, beurth. 816.

Braga, Frl., Sängerin aus Wien, conc. in Kopenhagen 446.

Brahms, Bernhard, Rathgeber für Musiker etc. bei Wahl geeigneter Musikalien, beurth. 820.

Brambs, Joh., Requiem aufgef. in Hamburg 236. — conc. in Rotterdam 315. — seine Symphonien für Pianof. zu zwei Händen arrangirt von Robert Keller 417. — Variationen und Fuge über ein Händelsches Thema für Pianof., Op. 24, arrangirt für Pianof. zu vier Händen von Th. Kirchner, beurth. 691.

Brandt-Gozzi, Frau, Sängerin, conc. in Hamburg 64.

Bratsche in Schubert's Kaiechismus der Musikinstrumente 261.

Breidenstein, Frl. Marie, Sopranistin, conc. in Zürich 542.

Breitkopf & Härtel, Novitäten aus ihrem Verlage 759. — Verzeichniss ihres Musi-

Digitized by Google

kalien-Verlags 798. — Verschiedene erschienene Ausgaben der Oper Wagner's »Tristan und Isolde«, beurth. 829.

Bees, Frl. Mathilde, Violinistin, conc. in München 313.

Bianchi, Giulio, Flötenvirtuos, studirt die Böhm'sche Flöte und bringt an derselben eine B-Klappe an 508.

Beissler, Fr., Arrangement für Pianof. zu vier Händen der Neustedt'schen Klaviercompositionen »Carillon de Louis XIV.« und »Gavotte favorite de Marie Antoinette«, beurth. 689.

Broadwood, Walter Stewart giebt ein Werk über Böhm heraus 573.

Brosart, Ingeborg von, Fünf Lieder für eine Singstimme mit Pianof., beurth. 742.

Bruch, Max, Fantasie für zwei Klaviere, Op. 11, arrangirt für Pianof. zu vier Händen von G. Rösler, beurth. 690.

Brunswick, Therese von, beabsichtigt sich mit Beethoven zu verheirathen. Beethoven's Treue über das Zerschlagen dieses Projektes 772.

Bulthaupt, Heinrich, Seine Herausgabe der von Franz von Holstein nachgelassenen Gedichte, beurth. 513.

Bülow, H. v., Aus seinen Concertspregrammen Nr. 44 u. 45; Auserlesene Klavier-Etuden von Chopin; Rondo capriccioso für Pianof., Op. 44 von Mendelssohn; Polacca brillante für Pianof. von C. M. v. Weber, Op. 72, kritisch verbesserte Ausgaben und Weber, Aufforderung zum Tanz, Op. 65, beurth. 797. — Tonreveien aus Opern von Ritter von Gluck, für Pianof. bearbeitet, beurth. 798. — conc. in Kopenhagen 301. Bündе auf dem Grifbrette der Bogeninstrumente zur Erleichterung des reinen Intonirens 340. — auf dem Contrabass 377.

Burgkard, C., Sein Arrangement für 2 Pianoforte zu acht Händen von Beethoven's Triumph-Marsch aus »Turpejus«, beurth. 632. — bearbeitete Compositionen für Pianof. zu sechs Händen, beurth. 665. — Arrangement des Marsches aus »Fidelio«, Op. 72 und Schubert's'scher Polonaisen zu vier Händen, beides für 2 Pianof. zu vier Händen, beurth. 666. — Krönungs-Messe (C-dur) von Mozart, für Pianof. zu vier Händen bearbeitet, beurth. 677.

Burgmeier, Josef, Bassist, conc. in Zürich 554. 555. 556.

Burney, Charles, Seine musikgeschichtlichen Mittheilungen über G. B. Pergolese 68. — Freund von Wilhelm Herschel 478.

Bussmeyer, Concertmeister, und Genossen, Streichquartett, conc. in München 140. 156. 284. 314.

Buys, Felix Brandts, Componist und Leiter eines Männerchorvereins in Rotterdam 334.

C.

Cabiltus, Cellist, conc. in Stuttgart 221. 234. 301.

Campagnoli, B., 20 Etuden für Viol. aus seiner Violinschule, herausg. von H. Schradieck, beurth. 44.

Cannabich, Concert des dortigen Schubert-Vereins 286.

Cantebury, Erzbischof von, redet für die Gründung des »Royal College of Music« 183.

Carillon de Louis XIV., pour le Piano par Ch. Neustedt, Op. 107, für Pianof. zu vier Händen von Fr. Brissler, beurth. 689.

Carré, Michel, dichtet im Verein mit Jules Barbier den Text zu Ambroise Thomas' Oper »Françoise de Rimini« 348. 362.

Casimirs, Moritz, will die Originale der Briefe Beethoven's an Bettina von Arnim gesehen haben 769. 814.

Carte, Flötist in London, giebt mehrere Schriften über die Flöten Böhm's heraus 504. 523.

Castelli's allgemeiner musikalischer Anzeiger 346.

Catalani, Angelica, conc. in München mit dem Flötisten Böhm zusammen 449.

Cervený, V. F., Beschreibung der von ihm erfundenen u. gebauten Blasinstrumente 841—879.

Chappell, W., Ueber Aristides Quintilianus in seiner »History of Music« 659.

Charbillon, Jean, Von Rühlmann als der älteste »Geigerkönig« od. Minstrelkönig bezeichnet 343.

Chlandi, Akustiker, weicher den Irrthum, dass das Material des Instruments auf den Ton ohne Einfluss sei, verurtheilt, wird hierin von Böhm widerlegt 509.

Chopin, Fr., Ballade F-moll und Nocturne Fis-moll, gespielt von Rubinstein in Leipzig 46. — Concert für Pianof. mit Orch. F-moll, aufgef. in Leipzig 61. — Biographie von Franz Liszt, französische Ausgabe und deutsche Uebersetzung von La Mara, beurth. 641. — Auserlesene Clavier-Etuden, instructive Ausgaben von H. v. Bülow, beurth. 797.

Choralbücher, schwedisches, herausgegeben von Haeffner 355.

Choralbücher, Ueber die Einführung neuer, besprochen auf dem ersten evangelischen Kirchengesang-Vereinstag in Stuttgart 701.

Chrysander publicirt Beethoven's Briefe von Bettina von Arnim in Schindler's englischer Ausgabe 1844 814.

Cicognani, Giuseppe, Altcellist. Für ihn ist die Partie Violoncelle in Mozart's »Mitridate« geschrieben 36.

Cimarosa, florentiner Maler 339.

Clavierbau. Prof. v. Schafhäutl's Verbesserung 491.

Clavier-Concerte von Mozart, Ausgabe für 2 Pianofortes von Louis Maas; C-Concerte alter und neuer Zeit (von Bach bis Reinecke), beurth. 665.

Cocna, Jean Baptiste, Flötenvirtuos in Paris, macht sich durch Verbreitung der Böhm'schen Flöte verdient 489. — verändert dieselbe 501.

Coloratur in Mozart's Oper »Mitridate« 54.

Compositionen von Theobald Böhm 568.

Conservatorium für Musik in Stuttgart. Statistisches 77. — Zur 25jährigen Jubelfeier desselben 378. 388. — Conservatorium in Rotterdam 653.

Consonantenbildung im Gesange. Von Heino Hugo 755.

Contrabass oder Violone. Beschreibung desselben bei Rühlmann 375.

Cost, Eisenmeister in England, macht Erfindungen auf dem Gebiete der Eisenschmelzöfen 492.

Cousemakers nimmt an, dass die Faxtbourdon-Harmonie aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts stamme 329.

Cramer, F., Violinist, conc. in London 454.

Crwth, Ein uraltes englisches oder walliser Instrument 310.

Cylinder-Flöte, 1847 von Böhm construirt 503. — Bericht über Entstehung derselben von Böhm 505. — Verbreitung, Anerkennung und Benutzung derselben 507.

Cullag, H., Concertmeister in Rotterdam, conc. daselbst 60. 334.

D.

Dahnenberg, Richard, singt in Leipzig 94.

Daull, Louis, dichtet im Verein mit Armand Silvestre den Text zu »Gelante aventure«, Oper von Ernest Guiraud 395. 412.

Dehn, S. W., Lehre vom Contrapunkt. Zweite Auflage. Neu bearb. von B. Scholz, beurth. 812.

Dengremont, Maurice, conc. in Rotterdam 60. — in Leipzig 750.

Deppe, Ludw., Ouverture zu Don Carlos, aufgef. in Leipzig 190.

Deutsche Musiker in Schweden. 4. Haffner 353. — 8. Naumann 497. 879. — 8. Kraus 880. — 4. Abt Vogler 864.

Deutschland. Ein Wort über Gesang und Sänger daselbst 369.

Didebot, Ueber seine »ökonomische« und »Die junge Nonne« von Schubert 634. 649. 666. 679.

Diem, Josef, Cellist, conc. in München 312.

Diedics, Karl, Tenorist, conc. in Zürich 542. 554.

Dietrich, Albert, Festouverture, aufgef. in Leipzig 696.

Diez, Friedrich, Leben und Werke der Troubadours. Ein Beitrag zur näheren Kenntniss des Mittelalters. Zweite vermehrte Auflage von Karl Bartsch, beurth. 726.

Diezel, Carl, Schüler Stockhausen's, conc. in Stuttgart 234.

Dobus, Vincent, Flötenspieler an der grossen Oper in Paris 500.

Dalberg, Frhr. v., Weihestunden, sechs Gesänge, Op. 46, »Buch des Frohmuths«, sechs Gesänge, Op. 47, »Bergidylle« für eine Barritonstimme, Op. 48 u. 49, »Landschaftsbilder«, sechs Gesänge, Op. 50, beurth. 584.

Drama, Der handelnde Theil der dramatischen Kunst 661.

Duffoubcher, Caspar, Lautenbauer zu Anfang des 16. Jahrhunderts 351.

Dulkes, Mad., conc. in London 454.

Duni, Operncomponist in Rom, als Concurrent G. B. Pergolese's 69. 100.

E.

E, Der Buchstabe, im Gesange. Von Heino Hugo besprochen 740.

Eberle, O., Violoncellist in Rotterdam, conc. daselbst 60.

Edinburgh, Herzog von, Rede desselben in der ersten Verhandlung über die Gründung des »Royal College of Music« 166.

Eggarbt, Concertsänger, conc. in Elbing 318.

— Jacob, Acht Liedlein aus des Knaben Wunderhorn, Op. 2, beurth. 742.

Ehlers, G. F., Ouvertüre Nr. 2 zur Oper »König Georg«, arrangirt zu vier Händen, beurth. 691.

— H., Tristan's Gesang, Uebertragung für Clavier, beurth. 823.

Eichhorn, O., Parsifal. Einführung in die Dichtungen Wolfram's von Eschenbach und Richard Wagner's von O. Eichberg 620.

Elbing, Musikbericht 317.

Elementarlehre, Zur musikalischen 678.

Elliscner-Verbelst, Frau, Pianistin, conc. in Rotterdam 316.

Elsblad, Johannes, Bassist, Schüler Stockhausen's, conc. in Berlin 45.

Emmerich, Robert, Sechs Bass-Lieder, Op. 38, beurth. 741.

Engländer, Die beiden alten Contrapunkte-Weisen derselben, erklärt von Guilielmus Monachus 330.

Eschmann, Carl, conc. in München 314.

Esmpoff, Frau Annette, conc. in Kopenhagen 14. — in München 171.

Etuden, 20, für Viol. aus der Violinschule von B. Campagnoli und 40 Etuden von R. Kreutzer, herausg. von H. Schradieck, beurth. 44.

Digitized by Google

Euterpe, Concertinstitut in Leipzig 670.
Ewald, Karl, »Liebes-Idylle«. Sechs Charakterstücke für Pianof., Op. 2. »Valse-Impromptu« für Pianof., beurth. 27.

F.

Fallesen, Theater-Intendant in Kopenhagen 123.
Faulxbourdon, dreistimmig, Art des englischen Contrapunktes 330.
Faulxbourdon, alle Harmonieweise, nach ihrem Ursprunge und Umfang 329.
Favart, Mad., Sängerin in Paris, singt 1754 die Hauptrolle in Pergolese's »La serva padrona« 14.
Ferrabi, Baldassar, Beliebter Sänger im 17. Jahrhundert, Erfinder des Da capo 71.
Fessler, Opernsänger, conc. in München 281.
Fidel, die, und ihr Geschiecht im Gegensatz zum Gelegenschlecht 321.
Figurentafel zu Prof. v. Schafhäutl's Biographie Theobald Böhm's, erklärt 571.
Fincher, Concertmeistir in Erfurt, als Lehrer Ludwig Bohner's 33.
Fingerlot, Das erste musikalische Instrument, auf welchem Theobald Böhm studirte 434.
Fleyer, August, Organist, conc. in Zürich 543.
Flöte, Das Instrument, welchem sich Theobald Böhm widmet 435. — Derselbe errichtet eine Fabrik für Aufertigung der Flöten 450. — Mangelhafter Mechanismus der bisherigen 451. — Böhm's Verbesserungen; seine erste Flöte 452. — Der englische Virtuose Nicholson 453. — Versuche Gordon's zur Verbesserung der Flöte 455. — Mechanismus und Mangelhaftigkeit der bisherigen Flöten 471. — Verbesserungsversuche 472. — Böhm's neue Flöten; das Ringklappen-System 473. — Gordon's Experimente im Flötenbau 487. — Verbreitung, Anerkennung und Anfechtung des Böhm'schen Fabrikats 489. — Veränderung der Flöte Böhm's durch Coche in Paris 501. — Böhm schreibt 1847 ein Broschüre »über den Flötenbau« 503. — Böhm's letzte Verbesserung; die Cylinder-Flöte 1847 503. — Der Flötist Carte in London schreibt eingehend über die Verbesserungen Böhm's an der Flöte 504. — Böhm's Bericht über seine Cylinder-Flöte 505. — Verbreitung derselben 507. — Böhm's Alt-Flöte 522. — Böhm's Aeusserungen 530. — Mehrfachen Verbesserungsversuche seiner Flöten 523, 535. — Bau und Bedeutung des Böhm'schen Instruments 536. — Ward in London construirt eine neue Flöte 535. — Böhm's Compositionen für die Flöte 569. — Böhm's Flötenfabrik wird von Karl Mendler fortgesetzt. Preise der Flöten 572.
Flötenfabrik Böhm's besteht fort 572.
Flögel, Ernst, Mahomet's Gesang von Goethe als Concertstück für Chor und Orchester, Op. 24, Psalm 121 für gemischten Chor, Soli und Orch., Op. 28, beurth. 744.
Foerrig, Otto, Violinist, conc. in Zürich 544.
Forchhammer, Th., Bearbeitung für Pianof. zu zwei Händen von Liszt's »Tasso«, beurth. 632.
Försoknaren på Golgatha, Oratorium von J. C. F. Haeffner 354.
Françoise de Rimini, Oper von Ambroise Thomas, aufgef. in Paris 348. 362.
France, César, Les Beatitudes. Oratorium. Deutsche Uebersetzung von G. Fr. Kriss. Clavierauszug, beurth. 797.
Franz, Paul, Kleines Tonkünstler-Lexikon, beurth. 819.
Franke, Hermann, arrangirt eine deutsche Oper in London 493.
Freund, Robert, Pianist, conc. in Zurich 541.
Friedental, Frl. Flora, Pianistin, conc. in München 281. — Stuttgart 259. 299.
Friedrich, Frl. Elise, Pianistin, conc. in München 170.
Fritsch, Frl. Sophie, Soubrette des Stuttgarter Hoftheaters, conc. daselbst 822.
Fritze, Wilhelm, Ein musikalisches Charakterbild von Robert Müsiol, beurth. 819.
Fuchs, Hofopernsänger, conc. in München 265.
Fürstenau, Moritz, Flötist, Schuler Böhm's 549.

G.

Gabelgriffe bei Flöten 472.
Gabrielli, italienische Primadonna, »alte in Mailand in Mozart's »Mitridate« singen 9.
Gade, Niels W., Symphonie B-dur, aufgef. in Kämpenberg 358. — »Die Kreuzfahrer« für Solo, Chor und Orch., Op. 50, arrangirt zu vier Händen von S. Jadassohn 659.
Galante aventure, Oper in 3 Akten von Guiraud, aufgef. in Paris 395. 417.
Gatty, John, »Nun ruhen alle Wälder« für Männerchor mit Tenorsolo, Op. 9, Zwei Lieder, Op. 14, drei Lieder aus Shelley's »Hellas«, Op. 19, Quartett mit Tenorsolo, Op. 18, Sieben Clavierstücke, Op. 16, Sieben charakteristische Clavierstücke »in kleinen Formen«, Op. 17, »Lyrische Studien« drei Clavierstücke, Op. 20, beurth. 742.
Geigen-Werck, Nürnberg 1618, oder Geigen-Clavicymbel. Beschreibung dieses der Radieser ähnlichen Instruments von Mich. Praetorius 295. 305.
Geistliche Musik neben dramatischer zu cultiviren, soll der Hauptzweck des »Royal College of Music« sein 168.
Generalbass, J. S. Bach's Tractat über denselben 24.
Gerle, Hans, giebt 1532 zu Nürnberg eine Geigenschule heraus 359.
Gernsheim, Friedrich, steht an der Spitze der Direction der Niederländer Abtheilung der niederländischen Oratorienaufführungen zur Beförderung der Tonkunst 59. — Symphonie Nr. 2, Es-dur, aufgef. in Rotterdam 190. — »Agrippina«, aufgef. in Rotterdam 315. — Aufführung seiner Symphonie in Es-dur in Bonn 801. — Zwei Clavierstücke, Op. 29, beurth. 817. — dirigirt die Es-dur-Symphonie in Stuttgart 825.
Gerster-Gardini, Frau Etelka, conc. in Leipzig 686.
Gesang, Ein Wort darüber und über Sänger in Deutschland 369. — Anregungen, den Unterricht desselben betreffend 663. — Der Buchstabe E 740. — Consonantenbildung 755.
Gesangsschule, dramatische, Einrichtung derselben am Stuttgarter Conservatorium 388.
Gesellschaft im Verein mit Afselius 1814—16 seine Sammlung schwedischer Volksmelodien heraus 358.
Giehrl, Joseph, Violinist, conc. in München 264.
Giraldus Cambrensis, englischer Gelehrter um 1185, beschreibt die Walliser Weise des mehrstimmigen Gesanges 345.
Gladstone, W. E., redet für Gründung des »Royal College of Music« 156.
Gluck, J. Chr., Ritter von, Tanzweisen aus seinen Opern, für Pianof. bearbeitet von H. v. Bülow, beurth. 798. — Ueber seine Opernreform 103.
Goethe, über »Wahrheit« in der Dichtung 93. — Verkehr mit Beethoven in Teplitz 791.
Goetze, Emil, Tenorist, conc. in Leipzig 94.
Goldberger, Frl. Emilie, Pianistin, conc. in München 283.
Gordon, W., ehemaliger Garde-Obrist, Flöten-Dilettant in London, macht Versuche zur Verbesserung der Flöten 455.
Göttingen, Berichte 250.
Gottschalg, A. W., Vorspiel zu »Tristan« für Harmonium, Pedalflügel oder Orgel, beurth. 821.
Grabbeker, Carl G. P., Feier seines 70 jährigen Geburtstags in Hamburg 62.
Grabdjean, Seine Oper »Colomba«, aufgef. in Kopenhagen 702.
Graf, Joseph, giebt Böhm Unterricht im Contrapunkt 438.
Greiner, Karl August, Flötenfabrikant in Dresden 434.
Grève führt in Abwesenheit Böhm's dessen Flötenfabrik fort 502.
Grieg, Edvard, »Norwegischer Brautzug« für Pianof., gespielt in Leipzig 61. — componirt eine neue Sammlung Lieder »Melodieen« 174.
Grimbach, Militärmusiker, heirathet die älteste Schwester Wilhelm Herschel's 429.
Grimm, J. O., Canonische Suite Nr. 2 für Streichorchester, aufgef. in Leipzig 112.
Grimm, Gustav, der Gründer unserer jetzigen Sprachlehre 662.
Gustmachers, Fr., Violoncellist, conc. in Zürich 541. 544.
Gugler, Bernhard, Zur Erinnerung an ihn 888.
**Guillelmus Monachus' Erklärung des Fauxbourdon und des Contrapunktes der Engländer 328.
Guiraud, Ernest, Aufführung seiner Oper »Galante aventure« in Paris 395. 412.
Gurl, Dr., Tenorist, conc. in Rotterdam 334. — in Stuttgart 799.
Gura, Eugen, conc. in Hamburg 237.
Gymel, zweistimmige, Art des alten englischen Contrapunktes 330; — als Urform aller sogenannten harmonischen Gesänge 332.

H.

Haeffner, J. C. F., Musikdirector und Organist in Upsala, früher Gesanglehrer und Kapellmeister in Stockholm 353.
Haimann, Jul., in Breslau. Musikalischer Verlag desselben, beurth. 726. 741.
Haindl, Hans, Schüler Böhm's 539.
Halifax, Wilhelm Herschel wird daselbst Organist 459.
Hamburg, Feier des 70 jährigen Geburtstags von Carl G. P. Grasdener 62. — Musikbericht 236. — Bericht über das zweite westholsteinische Musikfest zu Itzehoe 409.
Hamerik, Asger, Nordische Suite für Orchester, Op. 42, arrangirt zu vier Händen von Fr. Hermann, beurth. 690.
Händel, G. F., Oratorium »Judas Maccabaeus«, aufgef. in Rotterdam 59. — »Josua«, aufgef. in Göttingen 252. — »Alexanderfeste in Stuttgart 284. — »Samson« in München 311. — benutzt Keiser'sche Motive 387. — Ausgabe zu seinen Instrumentalwerken von W. T. Best für die Orgel arrangirt, beurth. 509. — Variationen über seine Themen von Brahms (Kirchner), Volkmann (Horn) und Scholz, beurth. 691. 692. — Seine Teufels-Arie in »Resurrezione« 764. — 12 Concerti grossi 894.
Handel-Album, Extracts from Instrumental Music by Haudel, arrauged for the Organ by W. T. Best, beurth. 509.
Hanfstängl, Frau, Hofopernsängerin, conc. in Stuttgart 300.
Harfe, Ueber den Entwicklungsgang dieses Instruments 289.

Digitized by Google

Harmonie, Stadie zur Geschichte derselben von Guido Adler, bearth. 327. 343.
Hart, George, The Violin, its famous makers and their imitators, bearth. 259. 273.
Hartvigson, Anton, Pianist, conc. in den dänischen Provinzen 702.
Hasse, Joh. Ad., als Lehrer von G. B. Pergolese 69; — benutzt Keiser'sche Motive 387.
Haunstrup, Tenorist, singt in Kopenhagen 302. 446.
Hauptmann, Moritz, Gutachten über die Besähigung Franz von Holstein's 515.
Haydn, Joseph, im Gegensatze zu Mozart 105. — »Die Jahreszeiten«, aufgef. in München 169. — »Die Schöpfung«, aufgef. in Stuttgart 300. — spielt mit Vorliebe den Baryton 404.
Heckmann, Robert, Violinist, conc. in Zürich 544.
Hedmondt, Tenorist, conc. in Leipzig 750.
Hegar, Emil, Bassist, conc. in Basel 394.
Heidenfeld, Ludwig, Lied »Fliege Vogele, Op. 44, Drei Lieder, Op. 24, Zwei Lieder, Op. 28, sämmtlich für eine Singstimme mit Pianof.; Ballade für Pianof., Op. 20, bearth. 727.
Heintz, Albert, Symphonische Stücke aus »Tristan und Isolde« für Clavier zu vier Händen; »Angesichts Perloe« aus Tristan für Pianof., bearth. 821.
Heitsch, Alfred, Fünf Lieder der Waldtraut für eine tiefere Frauenstimme mit Pianof., Op. 4, »Bunte Blätter«, sechs Clavierstücke, Op. 2 und Polonaise für das Pianof., Op. 5, bearth. 401.
Hennings, Frau, Schauspielerin in Kopenhagen 702.
Hermann, Fr., Arrangements für Pianof. zu vier Händen der »Polnische Nationaltänze« von X. Scharwenka und der Nordischen Suite für Orch. von Asger Hamerik, bearth. 689. 690. — Violin-Schule, bearth. 778.
Herodiade, Oper von Massenet. (Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.) 180. 204.
Herrmann, Carl, Oboe-Virtuose, conc. in Stuttgart 300.
Herschel, die Familie. Nachrichten über Wilhelm und Caroline Herschel, nach Aufzeichnungen der letzteren 427. 441. — Uebersiedeln der Geschwister nach England 443. — Wilhelm Herschel's Verbindung mit Dr. Miller 457. — Anfenthalt in Bath 459. 475; in Datchet 477.
—— Caroline, ihre Aufzeichnungen über Wilhelm Herschel 427. 441. 457. 475.
—— Alexander, jüngerer Bruder Wilhelm's, Violoncellist. Wohnt ebenfalls mit seinen Geschwistern zusammen in Bath 461. — im Vergleich mit Wilhelm 477.
Herschel, Wilhelm, Seine Jugendzeit 427. — Musikalische Ausbildung und Uebersiedelung nach England 441. — wird Organist in Halifax 459. — Anfenthalt in Bath 459. 475. — geht zur Astronomie über 460. 476. — zieht nach Datchet bei Windsor 477. — befreundet sich mit dem musikal. Schriftsteller Charles Burney 478.
Hermogenbezo, Heinrich von, Dirigent des Bach-Vereins in Leipzig 528.
Hetzel, Moritz, Trio für Pianof., Violine und Violoncell, Op. 6, bearth. 761
Heuberger, Richard, Compositionen: »Sommermorgen« für gemischten Chor mit vierhändiger Clavierbegleitung, Op. 1, »Liebesspiele« in Walzerform für gemischten Chor mit Pianof., Op. 6, »Er steht eine Lied' im tiefen Thal« für Chor a capella, Op. 44, bearth. 705. — »Das Lied fahrender Schüler« für Männerchor und Orchester», Op. 2, »Handwerksburschenlied«, Op. 3. Vier a capella-Männerchöre, Op. 8, bearth. 707. — Drei Frauenchöre, Op. 4, Fünf Lieder, Op. 5, Fünf Lieder, Op. 9, Drei Lieder, Op. 13, Vier Gesänge, Op. 18, Liederheft Op. 18, »Nachtmusik« für Streichorchester, Op. 7, Variationen über ein Thema von Franz Schubert für Orchester, Op. 11, bearth. 721.
Heymann-Reinecke, C., Sechs Clavierstücke, Op. 4, bearth. 380.
Hilf, Arno, Violinist, conc. in Leipzig 142.
Hill, Carl, Barytonist, conc. in Rotterdam 334.
Hiller, Universitätsmusikdirector in Göttingen, als Leiter der dortigen Concerte 250.
Hiller, Ferdinand, »Perpetuum mobile« für die Geige, aufgef. in Reval 526. — Leichte Sonatine für Pianof., Op. 496, Kleine Suite für Pianof., Op. 497, bearth. 759.
Hillmann, E., Drei Lieder für eine Singstimme mit Pianof., bearth. 742.
H-moll-Messe von J. S. Bach, aufgef. in Basel 366. 393.
Hoboe. Böhm's Verbesserungen an derselben 522.
Hofmann, Richard, Dirigent der Leipziger »Singakademie« 503.
Hohenschild, Frl., Altistin, conc. in Basel 394.
Hollaender, Gustav, Concertmeister aus Köln, conc. als Violinist in Stuttgart 799.
Holstein, Franz von, Concert-Ouverture »Frau Aventiure«, aufgef. in Leipzig 61. — Nachgelassene Gedichte, herausg. von H. Bulthaupt, bearth. 513. — Seine Liedercompositionen: I. Lieder für eine Singst. mit Pianof.: Waldlieder, Op. 4, Drei Gesänge, Op. 3, Drei Balladen, Op. 4, Zwei Lieder, Op. 5, »Rose«, Op. 6, bearth. 517; Waldlieder, Op. 4, bearth. 515; Fünf Lieder, Op. 10, Entsagungslieder, Op. 11, bearth. 529; Reiterlieder aus Aug. Becker's »Jung Friedels, Op. 13, bearth. 530; Fünf Lieder, Op. 16, Sechs Lieder, Op. 18, Vier Lieder, Op. 23, bearth. 531; Vier Lieder, Op. 24, Zwei Gesänge, Salem, Marie! und Biterolf's Thüringer Waldlied, Op. 27, bearth. 532; Fünf Romanzen, Op. 29, Fünf Lieder, Op. 30, bearth. 533; Zwei Lieder, Op. 33, Fünf Lieder, Op. 37, bearth. 534; Lieder aus Julius Wolff's »Rattenfänger«, Op. 38, bearth. 561; Sechs Lieder, Op. 43, Fünf Lieder, Op. 44, Vier Lieder, Op. 45, bearth. 563. II. Duette: in a capella. Vierzehn Lieder, Op. 15. b) mit Begleitung des Pianoforte: Vier zweistimmige Lieder, Op. 7, bearth. 562; Drei zweistimmige Lieder, Op. 8, Tanzlieder, Op. 14, Sechs Lieder u. Romanzen, Op. 25, bearth. 565; Aus Marino Faliero, Op. 47, bearth. 566.
— III. Gesangsquartette für gemischten Chor und Männerchor, — IV. Kammermusik, bearth. 567. — V. Concertmusik: Beatrice, Op. 28, Frühlingsmythus, Op. 45, Frau Aventiure, Ouvertüre für Orchester, Op. 46, bearth. 568. — Seine Gedichte von Theodor Kirchner in Musik gesetzt 613. — Nachtrag 892.
Holten, Carl von, Pianist, conc. in Hamburg 62.
Horn, Aug., Arrangement zu vier Händen der Variationen über ein Händel'sches Thema von Rob. Volkmann, Op. 26, bearth. 691.
Hromada, Bassist, conc. in Stuttgart 300. 800. 824.
Hughes, Fri., Sängerin in London, conc. daselbst mit Böhm 454.
Hugo, Heino, Ein Wort über Gesang und Sänger in Deutschland 369. — Gesangliche Anregungen 663. — Zur Elementarlehre 678. — Der Buchstabe R im Gesange 740. — Consonantenbildung im Gesange 755.
Huntington, Agnes, Sängerin, conc. in Leipzig 206.

J.

Jacobsohn, S., »Trostlied« für Chor und Orchester, aufgef. in Leipzig 94. — Arrangement der Sonate für Pianof. und Horn, Op. 17, von Beethoven für Pianof. zu vier Händen, bearth. 677. — bearbeitet »Die Kreuzfahrer« von N. W. Gade (Op. 50) für Pianof. zu vier Händen, bearth. 689. — Serenade, acht Canons für Pianof., Op. 813. Arrangement zu vier Händen und »Ballettmusik«, sechs Canons für Pianof. zu vier Händen, arrangirt für zwei Pianofortes zu vier Händen von C. Reinecke, bearth. 690.
Jäger, Albert, Tenorist, conc. in Stuttgart 300.
Jahn, Albert, giebt den Aristides Quintilianus »de Musica libri III« in neuer Ausgabe heraus 657.
—— Otto, Ansätze und Ansichten aus seiner Mozart-Biographie 9. 55. 70. — hält die Briefe Beethoven's an Bettina von Arnim für unecht 769. — Berichtigung seiner Darstellung der ital. Oper vor Mozart und des Verhältnisses von Mozart's Jugendopern zu den Werken seiner ältern Zeitgenossen 57. 72. 74. 87. 99. 103.
Japan, Musik und musikalische Instrumente daselbst, beschrieben von Isabella L. Bird 28.
Jeffery, J. Albert, Vier Clavierstücke: Notturno, Pastorale, Gavotte, Op. 4, Barcarole, Op. 5, Jagdlied, Op. 7, bearth. 760.
Jensen, Paul, Hofopernsänger in Dresden, conc. in Leipzig 719.
Jessonda, Oper von Spohr. Eine Kritik aus dem Jahre 1827 von Rellstab 124.
Joachim, Frau Amalie, conc. in Rotterdam 315. — Leipzig 670. — Stuttgart 825.
—— Joseph, als Schüler Spohr's 3.
Jongleur's und Minstrel's. Beschreibung derselben von Rühlmann 342.
Josua, Oratorium von Händel, aufgef. in Göttingen 252.
Itzehoe. Zweites westholsteinisches Musikfest daselbst am 4. Juni 1882 409.
Judas Maccabäus, Oratorium von Händel, aufgef. in Rotterdam 59.

K.

Kade, Otto, Seine Nachträge zu A. W. Ambros' »Geschichte der Musik«, bearth. 12.
Karl, Oscar, Concertmeister und Violinist, conc. in Zürich 543.
Kain, Oratorium von Max Zenger, aufgef. in München 281.
Kaiser, Johann, Rathsmusikant, wird mit Reinhard Keiser verwechselt 387.
Kalbeck, Max, besprecht Rich. Wagner's Parsifal. Erste Aufführung am 26. Juli 1882 zu Bayreuth 600.
Kapellen, Johann Nepomuk, Flötist in München und erster Lehrer des jungen Böhm 434.
Karl, Komiker, Director des Münchner Isartthor-Theaters 435.
Kaufmann, Fritz, Sonate für Pianof. (A-dur), Op. 7, bearth. 818.
Kayser, Frl., conc. in Leipzig 158.
Keiser, Reinhard, war niemals in Russland 385.
Keller, Robert, arrangirt Brahms' Symphonien für Pianof. zu zwei Händen 417.
Kempner, Selma, Sängerin an der Oper in Rotterdam, conc. daselbst 61.
Kerlin, Lautenmacher am 1450, wahrscheinlich in Brescia 342.
Kevi, Frl. Rosa, Altistin, conc. in München 299.

Digitized by Google

Kiel, Friedrich, 6 Impromptus für Pianof., Op. 79, beurth. 817.

Kirchenchöre. Zahl derselben in Schleswig-Holstein und Lauenburg 77.

Kirchengesang-Vereinstag, der ersie evangelische, zu Stuttgart 698. 715.

Kirchenmusik, Aeusserung von Liszt über dieselbe 645.

Kirchner, Theodor, Neue Compositionen: Vier Elegien für Pianof., Op. 37, beurth. 593; Zwölf Etuden für Pianof., Op. 38, beurth. 594; »Dorfgeschichten«, 14 Clavierstücke, Op. 39, beurth. 595; »Blumen zum Strauss«, 12 Clavierstücke, Op. 44, beurth. 596; Sechs Clavierstücke, Op. 45, beurth. 597; 20 Kinder- und Künstler-Tänze, Op. 46, »Federzeichnungen«, Neue Clavierstücke, Op. 47, beurth. 598; »An Stephen Heller«, 12 Clavierstücke, Op. 51, »Ein neues Clavierbuch«, Op. 52, beurth. 599. — Drei Gedichte von Franz von Holstein für eine Singstimme mit Pianof., Op. 40; Sechs Lieder für Singstimme mit Pianof., Op. 50, beurth. 613. — 12 Originalcompositionen für Pianof. zu vier Händen, Op. 57; Kindertrios für Pianof., Viol. u. Violonc., Op. 58; Novelletten für Clavier, Viol. und Violonc., Op. 59; Plaudereien am Clavier, Op. 60, Charakterstücke für Clavier, Op. 61, beurth. 615. — Arrangement zu vier Händen der Variationen und Fuge über ein Händel'sches Thema für Pianof. von Joh. Brahms, beurth. 691.

Kissar, ägyptische und nubische Instrumente, als Urtypen der Saiteninstrumente 277.

Klampenborg, Concerte daselbst 557.

Klappen als Verschliessungsmittel der Flöten 451.

Klassiker, der junge. Sammlung leichter Stücke für Pianof. herausg. von E. Pauer, beurth. 13.

Klengel, Julius, Cellist, conc. in Leipzig 190. — Suite, Op. 1, drei Stücke, Op. 2, Caprieclo, Op. 3, sämmtlich für Violonc. und Pianof.; Concert für Violonc. und Orchester, A-moll, Op. 4, beurth. 646.

— Dr. Paul leitet die Euterpe-Concerte in Leipzig 670.

Kling, Frl. Amalie, Allistin, conc. in Zürich 543. 555. 556.

Klinkerfuss, Frau, Pianistin, conc. in Stuttgart 236. 800.

Kluge, Organist in Erfurt, als Lehrer Ludwig Bohner's 35.

Knie-Violen (Viola da gamba) entwickeln sich zu Anfang des 18. Jahrhunderts 357.

Knispel, Frl., conc. in Leipzig 46.

Knopf anstatt des Saitenhalters bei einer Violenform der Fidel 339.

Koch, Frl. Mathilde, Sopranistin, conc. in Göttingen 252. — in Stuttgart 266. 300.

Koch-Rosenberger, Frau, conc. in Rotterdam 334.

Kofar, J., Concertmeister u. Violinist, conc. in Rotterdam 316.

Köhler, Louis, Kleine Clavier-Etuden, Op. 302, Beliebte Melodien in Etuden, Op. 303, Leichte Etuden für Violine, Op. 304, Vollsmelodienkranz für Clavier zur Uebung, Op. 305, Zwei- und vierhändige beliebte Melodien nebst Etuden, Op. 306, 192 tägliche Clavierübungen in allen Tonarten, Op. 307, Clavier-Etuden für Vorgeschrittene, Op. 309, beurth. 743.

Kopenhagen, Berichte 13. 173. 301. 382. 446. 557. 702.

Kortmüller, P. Otto, zweifelt an der Möglichkeit einer Wiederherstellung der alten Tradition in der Musik 802.

Kotos, japanisches Instrument von 6 Fuss Länge 28.

Krämer, Frl. Lina, Opernsängerin, conc. in München 253.

Kratz, Jessonda, Oper von Spohr. Eine Kritik aus dem Jahre 1827 124.

Kraus, J. M., sein Wirken als Kapellmeister in Stockholm 880.

Kraus, Dr., Barytonist, conc. in Hamburg 238.

Krauss, Ferdinand, Organist, conc. in Stuttgart 250. 267.

Krause, Anton, Instructive Sonaten für Pianof. zu vier Händen, beurth. 630.

—— Emil, 240 Aufgaben zum Studium der Harmonielehre, Op. 43; Ein Beitrag zum Studium der Musik des Clavierspiels in 100 Uebungen, Op. 38, beurth. 630.

Kress, Mary, conc. in Göttingen 251. — Leipzig 718. — Stuttgart 824.

Kreutzer, R., 12 Etuden für Violine, neue Ausgabe von H. Schradieck, beurth. 44.

Kreuzfahrer, die, für Solo, Chor und Orch. von N. W. Gade, Op. 30, arrangirt zu vier Händen von S. Jadassohn, beurth. 689.

Krigel, Dr., Sänger, conc. in Hamburg 62. — Leipzig 126.

Krüger, Carl, Kammervirtuose und Flötist in Stuttgart, Schüler Böhm's 541.

Krüger, Professor E., Spieliegie oder Aehrenlesen 92. 137. 279.

—— Professor W., führt als Leiter des »Neuen Singvereins« das Händel'sche »Alexanderfest« in Stuttgart auf 254.

Krüger, Friedrich, Ein Künstlerleben. Nekrolog 253. 268.

Kuffernath, Frl. Antonie, Sängerin, conc. in Leipzig 61.

Kullak, Theodor, Nekrolog 302.

Kwast, James, Pianist, conc. in Leipzig 782.

L.

Laglache, Bassist, conc. in London 454.

Lachner, Franz, Suite Nr. 7, D-moll, aufgef. in München 141. — in Leipzig 142.

La Mara, übersetzt »Fr. Chopin« von Liszt 641. — Musikalische Studienköpfe, 5. Bd.: Die Frauen im Tonleben der Gegenwart, beurth. 795.

Lamptenani, Arien von ihm als Einlagen in G. B. Pergolese's Oper »Olimpiade« 83.

Lanoat, Tenorist, conc. in Hamburg 64.

Lange, S. de, sen., Sonate für Pianof. zu vier Händen, Op. 33, beurth. 27. — conc. als Pianist in Rotterdam 316. — Fantasie-Sonate Nr. 4 für Orgel, beurth. 456. — Lebt als Organist in Rotterdam. Kurze Lebensnachrichten über ihn 724.

Lassen, Eduard, Sechs Lieder, Op. 71, Sechs Lieder, Op. 73, Musik zu Calderon's Schauspiel »Ueber allen Zauber der Liebe«, Op. 78, beurth. 744.

Lauenburg, Zahl der Orgeln und Kirchenchöre in dieser Provinz 77.

Lauterbach, Concertmeister in Dresden, conc. als Violinist in Stuttgart 798.

Le Beau, Frl. Louise Adolpha, Pianistin, conc. in Leipzig 802.

Lehmann, J. G., Theoretisch-praktische Elementar-Violinschule, Op. 40, beurth. 777.

Leibig, Sein Urtheil über den Werth oder Unwerth der Opern, mitgetheilt von Ed. Bodemann 753.

Leipzig. Berichte 45. 61. 93. 110. 126. 142. 158. 190. 206. 654. 670. 686. 718. 750. 764. 782. 802. 828.

Leo, Arien von ihm als Einlagen in G. B. Pergolese's Oper »Olimpiade« 83.

Leonoren-Ouverture Nr. 4 Op. 436 von Beethoven. Entstehungszeit derselben 785.

Lewandowski, L., Achtzehn liturgische Psalmen für Soli und Chor mit Orgel, beurth. 220.

Lied im Gegensatz zur Arie 122.

Linck, Tenorist, conc. in Stuttgart 266. 300.

Lindgren, Dr., Lebensbeschreibungen deutscher Musiker in Schweden: Haeffner 353. — J. G. Naumann 497. 879. — Kraus 880. — Abt Vogler 884.

Lindpaintner, P. J., Kapellmeister des Münchener Isarthor-Theaters 435.

Linley, Miss, Oratoriensängerin in Bath zu Herschel's Zeit 461.

Liren, alte Saiteninstrumente aus dem 11. Jahrhundert stammend 292.

Lissmann, Bassist, conc. in Leipzig 158.

Liszt, Franz, Oratorium »Die heilige Elisabeth«, aufgef. in München 139. — conc. in Zürich 556. — »Tasso«, symph. Dichtung, für Pianof. zu zwei Händen von Th. Forchhammer, beurth. 632. — Musikalische Schriften: »Des Bohémiens et de leur Musique en Hongrie«; Fr. Chopin's Biographie; dieselbe ins Deutsche übertragen von La Mara; »Essays und Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst«, deutsch von L. Ramann; dramaturgische Blätter; »Essays über musikalische Buhnenwerke und Buhnenfragen, Componisten und Darsteller«, deutsch von L. Ramann, beurth. 641. — Symphonische zu Dante's Divina Comedia für grosses Orchester, von Johann von Végh für zwei Pianof. zu acht Händen arrangirt, beurth. 666.

Liturgischer Gesang. Der Congress zu Arezzo zur Verhandlung über denselben 780. 801. 825

Litzau, J. B., Organist in Rotterdam. Lebensnachrichten über ihn 737.

L'Oca del Cairo, unvollendete Oper von Mozart. Der Text von Varesco nach der Originalhandschrift hier mitgetheilt von Paul Graf Waldersee 693. 710. 728. 745.

Lockwood, Harfenist, conc. in München 265.

London. Deutsche Opergesellschaften daselbst im Jahre 1882 493. 894.

Löwe, Frl., Hofopernsängerin in Stuttgart, conc. daselbst 779.

Löwenhielm, Graf, schwedischer Minister, veranlasst J. G. Naumann, nach Schweden zu kommen 497.

Lucifer, Bassarie desselben in Handel's Oratorium »Resurreizion« und Meyerbeer's Urtheil daruber 764.

Lyra, italienische, ist der Viola d'amour verwandt 421.

M.

Maas, Louis, seine Ausgabe Mozart'scher Clavierconcerte für 2 Pianof. zu acht Händen, beurth. 665.

Mancio, Felice, Tenorist, conc. in München 170. 171.

Mannfeldt, Frl. Frida, Harfenistin, conc. in Leipzig 110.

Marci, Verfasser des Textes der in Hamburg aufgeführten Oper »Vespasian«, hittet sich in einem Schreiben Leibnizens Urtheil über den Werth oder Unwerth der Oper aus 753.

Maria, Johann, »Praeambulum« für die Orgel, aufgef. in Stuttgart 248.

Marx, A. B., seine Aeusserung über Händel (die Ausgabe der deutschen Handelgesellschaft) 24. — zieht mit Schilling u. A. die Echtheit der von Merz veröffentlichten Briefe Beethoven's an Bettina von Arnim in Zweifel 769.

Maschinen, über die theatralischen. Zur Geschichte der Hamburgischen Oper 231. 245. 893.

Massenet, J., Herodiade, Oper in 3 Akten 180. 204.

Matthaeuspassion von Joh. Seb. Bach, aufgef. in Stuttgart 300.

Digitized by Google

Matterson, Joh., über theatralische Kirchenmusik 138. — Aeusserungen über Reinhard Keiser 387.
Mattheder, Violinist in Wien 451.
Merey, van der, Tenorist, conc. in Leipzig 158. 750.
Méhul, Ouverture zu »Joseph in Aegypten«, aufgef. in Hamburg 237.
Melodiebildung, site indische, beschrieben von Felix Vogt 483.
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Ouverture zu den »Hebriden«, aufgef. in Leipzig 46. — Etude für Pianof., gespielt in Leipzig 61. — »Walpurgisnacht« für Soli, Chor und Orchester, aufgef. in Leipzig 94. — Gedenkfeier seines Todestages im Leipziger Gewandhaus 750. — Rondo capriccioso für Pianof., Op. 14, Neue Ausgabe von H. v. Bulow, beurth. 797.
Mendler, Karl, führt die Flötenfabrik Böhm's fort 572.
Menter, Sophie, conc. in Kopenhagen 174. — Zürich 556.
Merkel, Gustav, Claviercompositionen: Impromptu, Op. 143, Stimmungsbilder, Op. 144, Zwei Rondo's, Op. 134, Rhapsodie, Op. 139, Lyrische Blätter, Op. 141, beurth. 743.
Merseburger, Carl, in Leipzig. Aus seinem Musik-Verlag mehreres beurth. 820.
Mesenne hat sich grosse Verdienste durch sein Werk »Harmonie universelle« erworben 374.
Metz veröffentlicht im Nürnberger Athenäum die Briefe Beethoven's an Bettina von Arnim 769. 813.
Meta, Fri., Hofopernsängerin, conc. in München 281.
Metzler-Löwy, Frau, Altistin, conc. in Leipzig 94. 158.
Meyerbeer, Giacomo, über Händel's Teufelsarie 764.
Michalovich, Edmund von, Faust-Phantasie für gr. Orch., vierhändiger Clavierauszug, beurth. 632.
Milde, von, Barytonist, conc. in Göttingen 250.
Miller, Dr., Organist und Geschichtsforscher, tritt mit Wilhelm Herschel in Verbindung 458.
Minstrels, Spielleute, ihre Bedeutung, von Rühlmann erwähnt 342.
Mitridate, italienische Oper von Mozart (Fortsetzung der Besprechung von Nr. 53 des vorigen Jahrgangs). 8. 25. 36. 54. 70. 85. 103. 122. 893.
Molique, Bernhard, Violinvirtuose, macht mit Böhm Concertreisen 439.
Monochord als knstiosesle Form der Saiteninstrumente 293.
Monsigny, Componist des »Déserteur« 558.
Montezverde, Claudio, Versuche in der Anwendung bezifferter Basse 372.
Monticelli, singt mit grossem Beifall bei der ersten Aufführung der Oper von G. B. Pergolese »Olimpiade« in London 1742 83.
Moran-Olden, Sopranistin, conc. in Leipzig 750.
Morchles, J., Pianist, conc. in London 454.
Moszkowsky, Moritz, Drei Gedichte im Volkston, Op. 26, Barcarole für Pianof., Op. 27, Nr. 1, Tarantelle für Pianof., Op. 27, Nr. 2, Miniatures für Pianof., Op. 28, Drei Stücke für Violoncell und Clavier, Op. 29, beurth. 744.
Mozart, L. Vater, war nur Instrumentalmusiker 104.
Mozart, A. W., Ouvertoren zu seinen Jugendopern, für Pianof. zu zwei Händen von Paul Graf Waldersee, beurth. 631. — Clavier-Concerte, Ausgabe für zwei Pianoforte von Louis Maass, beurth. 665. — Ouverture zu »Ascanio in Alba«, für zwei Pianoforte zu acht Händen arrangirt von Paul Graf Waldersee, beurth. 666. — Divertimenti, Serenade Nr. 7, D-dur, Quartette für Streichinstrumente, Quintette für Streichinstrumente, sämmtlich von Ernst Naumann für Pianof. zu vier Händen arrangirt. Ouverture zu »Ascanio in Alba«, »Mitridate« und »Lucio Silla« von Paul Graf Waldersee, Krönungs-Messe (C-dur) von C. Burchard, für Pianof. zu vier Händen arrangirt, beurth. 677.
Mitridate, Re di Ponto, italienische Oper (Fortsetzung der Besprechung aus dem vorigen Jahrgang) 8. 25. 36. 54. 70. 85. 103. 122. 893. — Spohr's Ansicht über ihn 21. — Gesammtausgabe: Serie V, Nr. 9 »La finta Giardiniera«, Oper, beurth. 609; Serie VI: Arien, Duette, Terzette und Quartette. Erster Band, beurth. 611. — Anfruf nach einigen verlorenen Autographen 654.
Der Text zu seiner novellesten Oper »L'Oca del Cairo«, gedichtet von Varesco, nach der Originalhandschrift hier herausgegeben von Paul Graf Waldersee 693. 710. 728. 745.
Müller, Conrad, Geigenbauer in Nürnberg 1520 362.
—— Hippolyt, früher Hofmusikus und Cellist in München. Ueber ein Concert, welches zum Besten eines Grabdenkmals für ihn veranstaltet wurde 172.
—— Johannes, Tenorist, conc. in Zürich 554. 555.
Müller-Berghaus, Sängerin, conc. in Stuttgart 234.
Müller-Rosenzweig, Frau, Sopranistin, conc. in Rotterdam 334.
Müller-Swiatlowsky, Frau, Altistin, conc. in Leipzig 190. — Zürich 542. 554. 555.
München. Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben des Jahres 1881/82 von Wahrmund. Concerte der musikalischen Akademie 139. 141. 155. 170. 171. 205. 292. 296. 312. — Streichquartett Walter-Steiger-Thoms-Wihan 139. 140. 156. 263. 283. 297. — Kammermusik-Abende von Bussmeyer-Rieher-Ebner 140. 156. 284. 314. — Concerte der kgl. Vocalkapelle 155. 265. 295. — Concerte des Münchner Chervereins 157. — Concerte des Oratorien-Vereins 169. 281. — Concert des Tenoristen Felice Mancio und der Pianistin Elise Friedmann 170. — Concert desselben und der Pianistin Annette Essipoff 171. — Kammerconcert zum Besten eines Grabdenkmals für Hippolyt Müller 172. — Concert des Pianisten Graf Geza Zichy 264. — Soirée der Herren Giehrl-Tillmätz etc. 265. — Concert der Pianistin Flora Friedenthal 281. — Concert von Frl. Emilie Goldberger, Pianistin aus Wien 283. — Concert des Damenvocalquartetts 297. — Concert des Cellisten Diem 312. — Concert der Violinistin Frl. Mathilde Brem 313
Musik in Verhältniss zur Plastik und Aristoteles' Ausspruch darüber 279.
Musikfest, zweites Westholsteinisches, in Itzehoe 409.
Musikgeschichte von A. W. Ambros. Notenbeilagen dazu mit Nachträgen von Otto Kade, beurth. 12.
Musikinstrumente, Katechismus der, von F. L. Schubert. Vierte Anflage von Robert Musiol, beurth. 260.
Musikschule, englische. (Royal College of Music.) Versammlung bei dem Prinzen von Wales zur Gründung dieser Schule 149. 166. 183.
Musik-Verein, allgemeiner deutscher. Tonkünstler-Versammluog desselben in Zürich 524. 541. 554.
Münzl, Robert, giebt die vierte Auflage des F. L. Schubert'schen »Katechismus der Musikinstrumente« heraus, beurth. 260. — Wilhelm Fritze, ein musikalisches Charakterbild, beurth. 819.

N.

Nachbaur, Tenorist, conc. in München 296.
Nachez, Tivadar, Violinist, conc. in München 282.
Nachrichten und Bemerkungen 46. 62. 77. 190. 366. 526. 804.
Naumann, Ernst, Arrangements für Pianof. zu vier Händen von Divertimenti, Serenade Nr. 7, D-dur, Quartetten und Quintetten von Mozart, Andante F-dur, für Pianof., Rondo a Capriccio für Pianof., Op. 129, Variationen mit Fuge aus Prometheus, Op. 35 und Rondino für Blasinstrumente von Beethoven, beurth. 677.
Naumann, J. G., macht sich sehr um die Reorganisation der Oper in Schweden verdient 497. — Componirt Amphion 498. 879.
Neerlsog, Organist, conc. in Kopenhagen 702.
Neustedt, Chr., Op. 107, Carillon de Louis XIV. und Gavotte favorite de Marie Antoinette, arrangirt für Pianof. zu vier Händen von Fr. Brissler, beurth. 659.
Nicholson, Flötenvirtuose in London, Rivale Böhm's 454. — Sein Instrument 455.
Nicodé, J. L., Introduction und Scherzo für gr. Orch., Op. 41, Arrangement für Pianof. zu vier Händen, beurth. 690.
Niederländische Organisten. 4. S. de Lange sen. 724. — 2. J. B. Litzau 737.
Nieder, Friedrich, giebt 1700 in Hamburg eine »Musikalische Handleitung« heraus, welche Bach später benutzt bei dem Trakt tat über das Generalbass 241.
Normann-Neruda, Frau, Violinistin, conc. in Leipzig 654.
Northcote, Sir Stafford, redet für Gründung des »Royal College of Music« 167.
Nottebohm, G., Seine Meinung über Entstehungszeit der Leonoren-Ouverture Nr. 1, Op. 138 788.
Notz, M., Musikdirector und Leiter des »Schubert-Vereins« in Cannstadt 286.
Nraer, Opernsänger in Kopenhagen 382.

O.

Oberdeck, Fri., Sopranistin, conc. in Basel 394.
Obenwald, Th., Leiter der Concerte in Elbing 318.
Obrich, Frl. Sara, Sopranistin, conc. in Zürich 554.
Olimpiade, Oper von G. B. Pergolese, zuerst aufgeführt in London 1742 83.
Olsen, O., norwegischer Componist 382.
Opern. Leihnizens Urtheil über den Werth oder Unwerth derselben 753.
Operngesellschaften, deutsche, in London 1882 493. 894.
Organisten, Niederländische. 4. Samuel de Lange sen. 724. — 2. J. B. Litzau 737.
Orgeln. Anzahl derselben in Schleswig-Holstein und Lauenburg 77.
Otto, Concertsänger, conc. in Elbing 318.
Otto-Alvsleben, Sopranistin, conc. in Leipzig 158.

Digitized by Google

P.

Padilla, Mariano de, Barytonist, conc. in Stuttgart 234.

Paganini, Nicolo, conc. in Wien und München 451.

Paget, C. Hubert H., Grosses Duo für zwei Claviere, beurth. 692.

Paris. «Française de Reminis», Oper von Thoma, saufgef. 348. 362. — «Galante aventures», Oper von Ernest Guiraud, saufgef. 395. 417.

Parish-Alvars, Concert-Allegro für Harfe u. Orchester, aufgef. in Leipzig 110.

Parsifal-Literatur. Richard Wagner's Parsifal. Erste Aufführung am 26. Juli 1882 zu Bayreuth. Besprochen von Max Kalbeck 600. — Thematischer Leitfaden durch die Musik des Parsifal von Hans von Wolzogen 619. — Parsifal. Einführung in die Dichtungen Wolfram's von Eschenbach und Richard Wagner's von O. Eichberg, beurth. 620. 894.

Pasta, Mad., conc. in London 454.

Pauer, Ernst, seine Herausgabe des «jungen Klassiker», Sammlung leichter Stücke für Pianof., 2. Band, beurth. 13.

Paulli, kapellmeister in Kopenhagen 302. 382.

Pergolese, Giovanni Battista, «La serva padrona», aufgef. in Stockholm 14. — Ueber seine Compositionen. Salve Regina für Tenor oder Sopransolo mit Begleitung, «Orfeo», Cantate für Sopransolo mit Begleitung, Salve Regina für Sopran u. Bass, Salve Regina für Sopran und Alt mit Begleitung, sämmtlich mit Clavierauszug versehen von Dr. H. M. Schletterer 65. 81. 97. — Mittheilungen über sein Leben und Werke 68. — Nimmt den Stil von Vinci an und lernt von Hasse 69. — componirt eine Messe und Vesper für Rom 79. — Violine als sein Hauptinstrument 82. — Die Oper Olimpiade 1748 zuerst in London aufgeführt 82. — Ueber die angezweifelte Echtheit der ihm zugeschriebenen Sonaten für zwei Violinen und Bass 84. — Angaben über ihn von Fétis 97. — Padre Martini's Urtheil über sein Stabat mater 101. — Verzeichniss seiner Compositionen nach Fétis 101. — Besprechung seiner einzelnen Compositionen: A. kirchenmusik. 1. Fünfstimmige Messe mit Orchester in F-dur 113. 129. — II. Zehnstimmige Messe für zwei Chore und zwei Orchester in F-dur 145. 161. 177. 193. 209. — III. Laudate pueri. Psalm für fünf Stimmen mit Orchester in D-dur 213. 225. — IV. Salve Regina für Sopransolo mit Quartett- und Cembalo-Begleitung, C-moll 229. 893.

Perpetuum mobile für die Geige von Ferd. Hiller, aufgef. in Revel 526.

Peschka-Leutner, Sopranistin, conc. in Hamburg 237.

Petri, H., Concertmeister des Gewandhausorchesters, conc. als Violinist in Leipzig 718.

Philipps, Sanger in London, conc. mit Böhm 454.

Pianoforte, das, in Schubert's katechismus der Musikinstrumente 262.

Pocan, Bassist, conc. in Stuttgart 268.

Poesie in der Musik 662.

Poissl, Freiherr von, Hofmusik-Intendant in München, Freund Bohm's 456.

Pollini, B., Schreiben über sein Londoner Opern-Unternehmen 493.

Posse, Harfenist, conc. in Leipzig 206.

Pothier, P., zeigt wahres Verständniss für den Cantus Gregorianus 825.

Praetorius, Mich., Beschreibung des «Nürnbergisch Geigenwerck, oder Geigen-Clavicymbel» 295. 305. — hat sich grosse Verdienste durch seine «Syntagma musicum» um die Gesch. der Instrumente erworben 374. — seine Erklärung des Baryton 401.

Pringsheim, Alfred, Musikalische Bilder aus «Tristan und Isolde» für Pianof., Viol. und Violonc., beurth. 821.

Prinz von Wales, Vorsitzender des Comité's für Grundung des «Royal College of Music» 149.

Pruckner, Pianist, conc. in Stuttgart 221. 234.

Puchlter, Wilhelm Maria, Zur Erinnerung an ihn. «Der Geiger zu Gmünd» für Soli, Chor und Orch. von ihm arrangirt, Op. 42 74. 89. 107.

Puchler-Muskau, Fürst, erhält einen Brief von Bettina von Arnim, welcher die Echtheit der Briefe Beethoven's an letztere in Frage stellt 791.

Puddelofen, Eisenschmelzofen, erfunden von Cort, englischem Eisenmeister 193. — Errichtung derselben in Deutschland durch Bohm 499.

Pyk, Frl. Louise, Sängerin aus London, conc. in Rotterdam 60. — Leipzig 142. — Kopenhagen 558.

Q.

Quagliati, Paolo, macht Versuche in der Anwendung bedeckter Basse 372.

Quantz, Flotenvirtuos, wird die Erfindung der Dis-klappe an der Flote zugeschrieben 472.

R.

Radicier, ein altes Saiten-Instrument, an welchem man Bogen und Saitenhalter entfernte und diese beiden durch den zweifachen Mechanismus des Rades und der Tasten ersetzte 293. 308.

Raillard, Abbé, glaubt die richtige alte Tradition in der Musik gefunden zu haben 802.

Ramann, L., deutsche Uebersetzung der «Essays» und Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst» und der «Essays über musikalische Buhnenwerke und Buhnenfragen, Componisten und Darsteller» von Fr. Liszt 641.

Ravanostron, von Fétis als das Ursprungsinstrument aller Bogeninstrumente bezeichnet 27.

Rebab, ein in Afrika u. im Orient gebrauchliches Bogeninstrument 277.

Recitativ, accompagnirtes, von Al. Scarlatti um 1690 erfunden 833.

Ree, Anton, beurtheilt sein Kopenhagen 13. 173. 301. 382. 446. 557. 702.

Reichmann, Hofopernsangerin, conc. in München 313.

Reimann, Heinrich, Vier Lieder, Op. 4, Funf Lieder, Op. 3, Vier Lieder, Op. 4, Drei Duette für Frauenstimmen, Op. 2 und Vier Lieder für gemischten Chor, Op. 5, beurth. 727.

Reinecke, C., Clavier-Concerte in der Ausgabe von Br. & Härtel für 2 Pianof., beurth. 665. — Arrangement für 2 Pianof. zu vier Handen von S. Jadassohn, Op. 58, beurth. 690. — conc. in Leipzig 766.

Reisenauer, Carl, Pianist, conc. in Leipzig 126.

Rell-tab, Ludwig, giebt die Musikzeitung «Iris» heraus 348.

Requiem, deutsches, von Johannes Brahms, aufgef. in Hamburg 236.

Resurrezione, Oratorium von Handel, darin die Teufels-Arie 761.

Reyer, Ed., Pianist, conc. in Göttingen 251.

Rhythmus der indischen Musik 484.

Richter, Hans, dirigirt in London ein stehendes Orchester und stellt dieses der Franke-Pollini'schen deutschen Oper zur Verfugung 493.

Ringklappen-Flöte als Verbesserungsversuch Bohm's 473.

Ritter in Wurzburg, construirt die Viola alta 261.

— A. G., Arrangement der beiden Fidelio-Ouverturen Nr. 1 u. 2 für Pianof. zu acht Handen, beurth. 666.

Rosmer, G., Seine Bearbeitung des Quartett Op. 16 von Beethoven fur zwei Pianof., beurth. 665. — Arrangement der Beethoven'schen C-dur-Ouverture Op. 124 fur 2 Pianof. zu sech Handen, beurth. 666. — Arrangirt die Fantasie fur zwei Claviere von Max Bruch Op. 11 für Pianof. zu vier Handen, beurth. 690.

Rosaura, Oper von Al. Scarlatti, beschrieben 834—841.

Rotte, Bertrand, Pianist, conc. in Zürich 555. — Leipzig 686.

Rotterdam. Musikbericht: Aufführung von Handel's «Judas Maccabaeus», Concerte der Concertgesellschaft «Eruditio musica» unter Leitung Fr. Gernsheim's «Manfred»-Ingement). Kammermusik-Abende. Concert des Tonkunstlervereins 59. — Aufführung Gernsheim'schen Symphonie Nr. 2, Es-dur 190. — Aufführung von Gernsheim's «Agrippina», Concert von Johannes Brahms, Concert von S. de Lange, vierten Eruditio-Concert, Pensionsfond-Concert 315. — Concert der «Eruditio», Kammermusik-Soirée, Concert der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst», Concert des Vereins «Rotte's Mannenkoor» 333. — Bericht über das dortige Conservatorium 652.

Rovelli, Pietro, Violinist in der kgl. Hofkapelle in München, Lehrer B. Molique's 439.

Rubebe, alte Geigenform 291.

Rubini, Tenorist, conc. in London 454.

Rubinstein, Anton, Symphonie Nr. 3, G-moll, aufgef. in Leipzig 46. — conc. in Leipzig 45. — Die geistliche Oper «Das verlorene Paradies», aufgef. in Leipzig 158. — Werke für Pianof. zu zwei Handen, beurth. 202. — Joseph, Musikalische Bilder aus «Tristan und Isolde» für Pianof., beurth. 821.

Rudall & Rose, Blasinstrumenten-Fabrik in London 455. 504. 508. 519. 520. 574.

Ruhlmann, Julius, Die Geschichte der Bogeninstrumente von den fruhesten Anfangen an bis auf die heutige Zeit. Eine Monographie. Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von dessen Sohn Professor Dr. Richard Ruhlmann, beurth. 257. 273. 289. 305. 321. 337. 356. 371. 403. 420.

Russland. Berichtigung des alten Irrthums, dass Rennhard keiner in diesem Lande gewesen sein solle 385.

S.

Saint-Saëns, Camille, conc. in Zürich 556. — Samson et Delila, Oper in drei Akten, Clavierauszug, beurth. 796.

Salas, Brindis de, Violinvirtuose aus Cuba, conc. in Stuttgart 779.

Samson, Oratorium von Handel, aufgef. in München 311.

Samson et Dalila, Oper in 3 Akten von Camille Saint-Saens. Clavierauszug, beurth. 796.

Sandt, van de, Pianist, conc. in Rotterdam 334.

Digitized by Google

Sarasate, Pablo de, conc. in Stuttgart 522. 824.

Savart, berühmter Akustiker in Paris, giebt ein Gutachten über Böhm's Flöte ab 501.

Sax, Adolphe, seine Blechinstrumente sind durch die von Červený verbessert 853.

Scarlatti, Alessandro, seine Erfindung des accompagnirten Recitatives 833.

Savigny, Fran von, Schwester der Bettina von Arnim 791.

Scarlatti, Domenico, componirt die Arie »Immagini dolence«, welche in Pergolese's Oper »Olimpiade« eingelegt wurde 83.

Schafhäutl, Prof. von, Verbindung mit Böhm und akustische Ideen 453. — Verbesserung des Clavierbaues 491. — Seine Biographie 890. — Seine Abhandlungen über Böhm und Červený, s. grössere Aufsätze.

Schärmack, Frl. Louise, Mezzosopranistin, conc. in Zürich 556.

Scharfe, Philipp, Serenade für Orchester, Op. 49: »Wald- und Berggeister«, Intermezzo für Orch., Op. 87; Polnische Tanzweisen, Op. 38; »Liebesnacht« für Orch., Op. 48, bearth. 627.

—— Xaver, conc. in Rotterdam 60. — München 312. — Polnische Nationaltänze Op. 5 für Pianof., arrangirt für Pianof. an vier Händen v. Friedrich Hermann, bearth. 689.

Schaubel, Frl. W., Sopranistin, conc. in Rotterdam 315.

Scheibe, Joh. Ad., berichtigt im Vorwort zu seiner »Musikalischen Compositions verschiedene Irrthümer des Staatsrathes Stählin über Reichl, Keiser 366.

Scheibe, Marie, Sängerin, conc. in Rotterdam 60.

Scheller, über den Ursprung der Kunst 93.

Schimon-Regan, Fran, conc. mit ihrem Damenquartett in München 297. — conc. in Leipzig 765.

Schindler, giebt mit A. B. Marx u. A. die Echtheit der von Merx veröffentlichten Briefe Beethoven's an Bettina von Arnim in Zweifel 769.

Schleinitz, Seminar-Musiklehrer, Leiter des 2. westholsteinischen Musikfestes in Itzehoe 409.

Schleswig-Holstein, Zahl der Orgeln und Kirchenchöre in dieser Provinz 77.

Schletterer, H. M., Dr. Ludwig Spohr, Ein Vortrag. Nebst einem Verzeichniss der Werke Spohr's 1. 17. — Mehrere Compositionen G. B. Pergolese's mit Clavierauszug versehen 65. 81. 97.

Schneidas, Frl. Marie, Altistin, conc. in Göttingen 252.

Schob, antikes japanisches Instrument, aus mehreren Flöten bestehend 28.

Schoch, B., Fünf Lieder für tiefe Stimme und Pianof., Op. 44, Skizzen für Pianof., Op. 52, Ländler für Pianof., Op. 53, bearth. 588. — Contrapunktische Variationen über eine Gavotte von Handel, für zwei Claviere, Op. 54, bearth. 692. — Sonate für Violine und Pianof., Op. 55, bearth. 744. — Neue Bearbeitung von S. W. Dehn's Lehre vom Contrapunkt, bearth. 819.

Schönbardt, Arnold, Organist, conc. in Zürich 543.

Schott, Anton, Tenorist, conc. in Stuttgart 525.

Schradieck, H., seine Herausgabe von 20 Etüden aus der Violinschule B. Campagnoli's und der 49 Etuden für Viol. von R. Kreutzer, bearth. 44.

Schröder, Alwin, Cellist, conc. in Leipzig 670.

Schröder-Hanfstängl, Sopranistin, conc. in Leipzig 716.

Schubert, Franz, Polonaisen an vier Händen, Op. 61, arrangirt von C. Burchard für zwei Pianof. zu acht Händen, bearth. 666. — Ueber seine »junge Nonne« und »in religieuse« von Diderot 634. 649. 666. 679.

Schubert, F. L., Katechismus der Musikinstrumente. Vierte Auflage von Robert Musiol, bearth. 260. — Der praktische Musikdirektor oder Wegweiser für Musikdirigenten; die Violine, ihr Wesen etc., bearth. 920.

Schuler, Carl, Tenorist, conc. in Stuttgart 778.

Schultze, Marie, Altistin, conc. in München 264.

Schumann, Clara, conc. in München 170. — in Stuttgart 235. — giebt die Gesammtausgabe der Werke ihres Mannes bei Breitkopf & Härtel heraus 545. 577. 673.

—— Gustav, »Zwei Märchen« für Pianoforte, Op. 26, bearth. 818.

—— Robert, Symphonie Nr. 3, Es-dur, aufgef. in Leipzig 61. — Manfred-Ouverture, aufgef. ehendaselbst 111. — Gesammtausgabe seiner Werke bei Breitkopf & Härtel. Daraus: Sechs Fugen über den Namen Bach, für Orgel oder Pianof. mit Pedal, Op. 60, bearth. 545. 577. 673. — Erste Symphonie, Op. 38; Vierte Symphonie, Op. 120; Quintett für Pianof., 2 Violinen, Viola und Cello, Op. 44; »Phantasiestücke«, vier Stücke für Clarinette, Viola und Pianof., Op. 120; Adventlied für Sopran-Solo und Chor, Op. 71, Requiem für Mignon für Chor, Solostimmen u. Orchester, Op. 98, bearth. 674. — Ein Lebensbild von ihm, geschrieben von Philipp Spitta, bearth. 751.

Schuster, Altistin, conc. in Stuttgart 249.

Schütky, Opernsänger, conc. in Stuttgart 300.

Schwalm, Robert, Drei Trinklieder, Op. 32, Zehn Chorlyrica für vier Solostimmen, Trompeter, Op. 34, Vier Lieder aus Wulf's »Wildem Jäger«, Op. 36, bearth. 741.

Schwarz, Daniel, conc. in München 312.

Schwarzkopf, Mezzosopranistin, conc. in München 312.

Schweden. Deutsche Musiker daselbst: 4. J. C. F. Haeffner 353. — 2. J. G. Naumann 497. — J. M. Kraus 856. — 4. Abt Vogler 884.

Schwedler, Flötist, conc. in Leipzig 46.

Sebald, Amalie, Beethoven's Neigung für dieselbe 793.

Seifriz, Max, u. Edmund Singer. Grosse theoretisch-prakt. Violinschule, bearth. 756.

Seitzler, Reinhold, Chorale figurationes für die Orgel, bearth. 629.

Siehr, Bassist, conc. in Leipzig 155. — in München 251.

Silvestre, Armand, dichtet im Verein mit Louis Davyi den Text zu »Galante aventure«, Oper von Ernst Guiraud 395. 412.

Singer, Professor, conc. als Violinist in Stuttgart 267. — Assistant mit Max Seifriz sind »grosse theoretisch-praktische Violinschule«, bearth. 756.

Savit, Altistin am kgl. Theater in Kopenhagen 14.

Smit, Johan, Violinist, conc. in Rotterdam 317. — Kopenhagen 382.

Späth, A., Musikdirektor in Morges (Schweiz) 450.

Speidel, Wilhelm, Ouverture und Intermezzo zu »König Heige«, Op. 58; Zwei Sonaten für Pianof., Op. 48; Sonate für Pianof. und Viol., Op. 61, bearth. 625.

Spieldosen. Ueber deren erstes Auftreten und Fabrikation 437.

Spitta, Philipp, Bachiana. II. Der Traktat über den Generalbass und F. Niedt's »Musikalische Handleitung« 241. — Ansang aus seinem »Leben Bach's« 585. — »Ein Lebensbild Robert Schumann's«, bearth. 675.

Spohr, Ludwig, Vortrag von Schletterer über ihn 1. 17. — Als Violinspieler und Violinlehrer 2. — Ueber seine Compositionen 17. — Seine Oratorien 18. — Sein Verhältniss zu den grossen Meistern vor und neben ihm 21. — Seine Aeusserungen über Beethoven und Mozart 21. — Seine Stellung zur Bach- und Handel-Gesellschaft 22. — 1865 als Concertmeister in Gotha, lernt Ludwig Böhner kennen 35. — Faust-Ouverture u. Scene nebst Arie aus »Faust«, aufgef. in Leipzig 46. — Eine Kritik der Oper »Jessonda« aus dem Jahre 1827 von E. Kratz 124.

Stahl, Domkapellmeister in St. Gallen, conc. als Orgelvirtuose in Zürich 543.

Stählin, Jacob von, russischer Staatsrath, giebt falschlich an, dass Reinhard Keiser in Russland gewesen sei 365.

Staudigl, Bassist, conc. in Stuttgart 285. — Zürich 542.

Steg der Bogeninstrumente. Ueber Bauart und Beschaffenheit 325.

Stettler, L. v., s. grössere Aufsätze.

Stiehl, Heinrich, »Mosaik«. 13 Clavierstücke, Op. 134, bearth. 818.

Stockhausen, Julius, Lehrer des Bassisten Kimblad 45: des Concertsängers Carl Dietzel 286.

Stockholm, Aufführung der Operette: »La serva padrona« von Pergolese 16. — Haeffner wirkt dort als Concertgeber und Kapellmeister von 1780—1803 358. — J. G. Naumann als Reorganisator der dortigen kgl. Kapelle 497. 3. die Artikel von Lindgren »Deutsche Musiker in Schwedens.

Straube, Eduard, conc. mit seiner Kapelle in Stuttgart 778.

Studentengesang, schwedischer, verfasst von Haeffner 355.

Stutz, Hofkapellmeister und Nachfolger Winter's in München, giebt Böhm Unterricht in der Instrumentirung 439.

Stuttgart. Statistisches über das dortige Conservatorium für Musik 77. — Musikbericht: Kammersoiree Pruckner-Singer-Cabisius 221. 250. 301. 324. — Concert des Violinisten Wien 234. — Populäre Concerte des »Liederkranzes« 234. 798. 823. — Concert von Clara Schumann 235. — Concerte des Vereins für classische Kirchenmusik 248. 266. 300. — Concert der Pianistin Flora Friedenthal 250. — Concerte der kgl. Hofkapelle 267. 299. 300. 778. 790. 821. 824. 825. — Concert des »Neuen Singvereins« 294. — Concert des Schubert-Vereins zu Cannstadt 296. 823. — Quartettsoiree Singer-Wehrle-Wien-Cabisius 286. 799. — Aufführung von Haydn's »Schöpfung« 300. — Zur 25jährigen Jubelfeier des dortigen Conservatoriums für Musik 778. 788. — Concert des Violinisten Brindis de Salas und der Pianistin Frl. Anna Bock 779. — Soirée der Pianistin Johanna Klinkerfuss 800. — Concerte von Pahle de Sarasate 822. 824. — Concert des Tenoristen Anton Schott 825. — Der erste Kirchengesang-Vereinstag 698. 715.

Suchen, Rosa, Sopranistin, conc. in Hamburg 237.

Svendsen, Johan, norwegischer Componist, führt zwei seiner Symphonien und andere eigene Compositionen in Kopenhagen auf 702.

T.

Tabulatur. Rühlmann's Ansicht hierüber in seiner »Geschichte der Bogeninstrumente« 371.

Tagore, Sourindro Mohun, indischer Dichter-Componist. Beschreib. v. Felix Vogt 665. 681.

Tappert, Wilhelm, Seine Stellung zur Zukunftsmusik 820.

Tasso, symphonische Dichtung für gr. Orch. von Fr. Liszt, für Pianof. zu zwei Händen von Th. Forchhammer, bearth. 632.

Taubert, Frl., Sängerin, conc. in Göttingen 251.

Telemann's Aenseerg. sth. Reinhard Keiser 357.

Tenaglia, Geigenbauer in Mailand, soll den Bogeninstrumenten zuerst die Violenform gegeben haben 361.

Digitized by Google

Teufels-Arie von Handel im Oratorium »Resurrezione« 764.
Thayer, A. W., tritt für die Aechtheit der Briefe Beethoven's an Bettina von Arnim ein 769. — Seine Meinung üb. Entstehungszeit der Leonoren-Ouverture Nr. 1, Op. 138 widerlegt 789.
Theater, als der sichtbare Theil der dramatischen Kunst 661.
Theatralische Maschinen um 1700, beschrieben in dem Anhange »Zur Geschichte der Hamburger Oper« 231. 245.
Thomas, Ambroise, Françoise de Rimini, Oper in vier Akten, aufgef. in Paris 348. 362.
Thué, geb. Ryttenger, Pianistin aus Christiania, conc. in Leipzig 61.
Tonkünstler-Versammlung des »Allgemeinen deutschen Musik-Vereins« in Zürich 524. 541. 554.
Tonsystem, das indische, beschrieben von Felix Vogt 468.
Tebelli, Sängerin, conc. in Kopenhagen 446.
Tristan und Isolde, Oper von Rich. Wagner. Mehrere Ausgaben dieser Oper, beurth. 820.
Troubadours, Leben und Werke derselben. Ein Beitrag zur näheren Kenntniss des Mittelalters von Friedrich Diez. Zweite Auflage von Karl Bartsch, beurth. 726.
Trummelschlegel, das älteste bekannte deutsche Bogeninstrument 290.
Tschaikowsky, P., »Die Jahreszeiten«. Zwölf Bilder für Pianof., Op. 37, »Jugend-Album«, Op. 39, »Morceaux« pour Piano, Op. 40, »Francesca da Rimini«, Fantasie für Orchester, Op. 32, beurth. 709.
Tuba, Basstuba u. die neue Kaiser-Tuba von Červený, beschrieben 863 u. 877.

U.

Uhl, Edmund, Walzer-Suite für Pianof. zu vier Händen, Op. 3, beurth. 692.
Upmann, Heeffner wirkt daselbst als Musikdirektor und Domorganist 353.
Uttini, Vorgänger J. G. Naumann's als Dirigent der kgl. schwedischen Kapelle 498.

V.

Varesco dichtet den Text zu Mozart's Oper »L'Oca del Cairo«, Abdruck desselben nach der Originalhandschrift, mit Paul Graf Waldersee herausgeg. 693. 710. 728. 745.
Vaseli, Sopranistin, conc. in Leipzig 782.
Vêga, Johann von, Arrangement der F. Liszt'schen Symphonie zu Dante's Divina Comedia für 2 Pianof. zu achtHänden, beurth. 666.
Viadana, Lndovico, macht die erste Anwendung bezifferter Basse in seinen Kirchenconcerten 372.
Vidal, Les instruments à archet, beurth. 259.
Villoteau's Ansicht in der Streitfrage über »Rehab« 277.
Vinci als Lehrer G. B. Pergolese's 69.
Viola, als Schwerpunkt des heutigen Quartetts. 326. — **V. alta**, construirt von Ritter, burth. 261. — **V. da braccio**, Arm-Viole. Ueber ihre Entwicklung 357. — **V. d'amour**, sehr ähnlich der heutigen Bratsche 407. — **V. di braccio**, Bratsche; Erklärung dieses Instruments 421. — **V. da gamba**, Knie-Viole. Ihre Entwicklung 357. 403. — **V. di spalla** und **V. pomposa**, beides Instrumente in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts 423.
Violen, die alten, als ein grosses Entwicklungsstadium der Bogeninstrumente 339.
—— »Formen der Fidel, eine bedeutende Stufe in der Entwickelung der Bogeninstrumente 357.
Violen, die allen, die letzten. Die Entwicklg. der Bogeninstrumente im 17. Jahrhdt. 373.
Violenperiode, in welcher die älteren Instrumente der Rubebe und des Rebecs, der Lira und Geige in einem Instrument zusammenschmelzen 325.
Violetta, englisches Violett, erklärt in Ruhlmann's »Geschichte der Bogeninstrumente« 420.
—— **marina**, Instrument in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, von Händel benützt 423.
Violine, ihre Entwickelung aus älteren Formen 425. — Verhältniss von akustischer Theorie und künstlerischer Praxis bei derselben 536.
Violinschulen von **Edmund** Singer und **Max Seifriz**; Elementarschule von J. G. Lehmann, Schulen von Ludwig Abel und von Fr. Hermann, beurth. 778.
Violoncell-Compositionen von Julius Klengel, beurth. 646.
Violoncello, als Höhepunkt der Entwickelung der Bogeninstrumente in Ruhlmann's Geschichte derselben 426.
Vogt, Kammer- und Hofopernsänger, conc. in München 281. 282. 298.
Vogler, Abt G. J., sein Wirken in Schweden 484.
Volkland dirigirt die Aufführung der H-moll-Messe von J. S. Bach in Basel 393.
Volkmann, Robert, Symphonie D-moll, aufgef. in Leipzig 94. — Concertstück für Violoncell u. Orch., aufgef. in Leipzig 190. — Musik zu Shakespeare's »Richard III.«, aufgef. in Leipzig 207. — Variationen über ein Händel'sches Thema, Op. 26, arrangirt zu vier Händen von Aug. Horn, beurth. 691.
Voullaire, Woldemar, Gebet: »Aus tiefer Noth schrei ich zu dir«, für Sopransolo und Chor mit Orchester, Op. 4, 18. Psalm für Altstimme mit Orgelbegleitung, Op. 8, Sechs Pianofortestücke, Op. 9, »Spanisches Weihnachtslied« für eine Singstimme mit Pianof., Op. 4, Drei Lieder »Auf meines Kindes Tod«, Op. 5, »Frühlingsahnen«, 12 Clavierstücke, Op. 6, »Deutscher Siegesmarsch« für Pianof., beurth. 776.

W.

Wagner, Richard, Parsifal, erste Aufführung am 26. Juli 1882 zu Bayreuth. Besprochen von Max Kalbeck 600. — Theoretischer Leitfaden durch die Musik des Parsifal von Hans von Wolzogen 619. — Parsifal. Einführung in die Dichtungen Wolfram's von Eschenbach und Richard Wagner's von O. Eichberg 620. 894. — Neue Publicationen der Oper »Tristan u. Isolde« bei Breitkopf & Härtel, beurth. 820.
Waldersee, Graf Paul, Seine Bearbeitung Mozart'scher Ouverturen für Pianof. zu zwei Händen, beurth. 631. — Arrangement von Mozart's Ouverture zu Ascanio in Alba für 2 Pianof. zu acht Händen, beurth. 666. — Concerte für Clavier und Orchester von J. S. Bach für Pianof. zu vier Händen bearbeitet, beurth. 676. — Ouverturen zu »Ascanio in Alba«, »Mitridate« und »Lucio Silla« von W. A. Mozart zu vier Händen arrangirt, beurth. 676. — giebt Varesco's Text zu Mozart's Oper »L'Oca del Cairo« nach der Originalhandschrift heraus 693. 710. 728. 745.
Waldner, J., Barytonist aus Wien, conc. in Leipzig 765.
Wallin, giebt 1819 ein schwedisches Psalmbuch heraus 355.
Wallnöfer, Adolf, Lieder und Gesänge für eine mittlere Stimme, Op. 34, beurth. 727.
Walpurgisnacht von F. Mendelssohn-Bartholdy für Soli, Chor und Orchester, aufgef. in Leipzig 94.
Walter, Concertmeister, conc. als Violinist in München 139. 140. 156. 263. 265. 282. 297.
Walther, Aug., Pianist in Basel, conc. in Zürich 555.
Walther-Strauss, Anna, Coloratursängerin, conc. in Zürich 555.
Wand, Cornelius, in London, construirt ebenfalls eine neue Flöte und dadurch Concurrent von Böhm 538.
Wenke, Carl Anton von, Polacca brillante, Op. 72 und Aufforderung zum Tanz Op. 65 für Pianof., Ausgaben von H. v. Bülow, beurth. 797.
—— **Edmond**, »Berceuse« für Violonc. oder Violine mit Pianof., Op. 17, Suite für Violonc. und Pianof., Op. 18, Sonate für Violine und Pianof., Op. 19, beurth. 628.
Wendle, Violinist, conc. in Stuttgart 300.
Weimar. Der dortige Quartettverein Kompet-Freiberg-Nagel-Grützmacher, conc. in Göttingen 251.
Weinberger, Th., Theoretisch-praktische Flötenschule, beurth. 631.
Wenzel-Engen, Flötist in Nord-Amerika, giebt sein Bedauern über Böhm's Tod kund 553.
Werner, schwedischer Musiker, bewegt J. G. Naumann, zum Musikfach überzugehen 497.
Westerig, Hendrik, Tenorist, conc. in Rotterdam 316.
Wetzel, Benedict, Chorgesang-Studien für hohere Madchenschulen, Singakademien und Oratorienvereine; die strengen Formen der Musik, in klassischen Beispielen dargestellt, beurth. 820.
Wiedemann, Sopranistin am Hamburger Stadttheater, conc. in Hamburg 64.
Wien, Violinist, conc. in Stuttgart 214.
Winkelmann, Hermann, Tenorist, conc. in Hamburg 237.
Winter, Peter, kapellmeister in München, Dirigent der kgl. Hofkapelle 437. Seine sonderbaren Liebhabereien 438.
Wohlfahrt, Heinrich, Der angehende Clavierstimmer, beurth. 820.
Wolf, Leopold Carl, Drei Duetten für Frauenstimmen, Op. 4, beurth. 295.
Wolff, Bernhard, »Bunte Reihe«, sieben Clavierstücke, Op. 105, beurth. 818.
Wolzogen, Hans von, Thematischer Leitfaden durch die Musik v. Wagner's »Parsifal« 619.
Wogge, Sopranistin, singt in Hamburg 64.

Y.

Ysaye, Eugen, Violinist, conc. in Zurich 556.

Z.

Zahmiher, Auszuge aus seinem Werk »Die Musik u. d. musikalischen Instrumente« 277.
Zargen, Ueber Streichinstrumente mit und ohne Zargen in Ruhlmann's »Geschichte der Bogeninstrumente« 276. — ihr erstes Auftreten bei der Radleier 308.
Zenger, Max, Oratorium »Kain«, aufgef. in München 281.
Zichy, Graf Geza, Pianist, conc. in München 264.
Zimmermann, Agnes, Pianistin, conc. in Leipzig 765.
Zürich. Tonkünstler-Versammlung des »Allgemeinen deutschen Musik-Vereins« 524. 541. 554.
Zur-Mühlen, R. v., Tenorist, conc. in Stuttgart 236.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 16 Mk. vierteljährlicher Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 4. Januar 1882. **Nr. 1.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Ludwig Spohr (Ludwig Spohr, ein Vortrag von Dr. H. M. Schletterer). — Mitridate, italienische Oper von Mozart. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Notenbeilagen zum dritten Bande von A. W. Ambros' Geschichte der Musik, redigirt und mit Nachträgen versehen von Otto Kade. Der junge Klassiker, eine Sammlung von leichten und mittelschweren Stücken für das Pianoforte, ausgewählt, theilweise bearbeitet und mit Fingersatz versehen von Ernst Pauer]). — Berichte (Kopenhagen). — Anzeiger.

Ludwig Spohr.

Ludwig Spohr. Ein Vortrag von Dr. **H. M. Schletterer.** 36 Seiten gr. 8.

Nebst einem Verzeichniss der Werke Spohr's, historisch und systematisch abgefasst von Demselben. 39 Seiten gr. 8.

(Sammlung musikalischer Vorträge Nr. 29. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1881.)

Einer verhältnissmässig kurzen Schilderung der musikalischen Bedeutung Spohr's lässt der Verfasser ein ausführliches Verzeichniss der Werke desselben folgen, welches gewiss Vielen willkommen sein wird.

Die Schilderung hält sich mehr an die Werke, als an den Lebensgang des Componisten; das Biographische wird sogar S. 3 in eine Anmerkung verwiesen. Eine solche Behandlung kann ganz zweckmässig sein; wir verstehen nur nicht recht, wie sich das in einem wirklichen »Vortrage« ausgenommen hat.

»Unbegreiflich erscheint die oft gehörte Behauptung, dass bei Spohr das melodische Element nicht genug hervortrete, seine Melodien nicht prägnant genug seien. Seit Mozart, Spohr's bewunderstem Vorbild, in dessen Kunstanschauung seine schöpferische Thätigkeit wurzelt, gab es nur ganz wenige Tonsetzer, denen aus einem so unversiegbaren Born köstlicher Melodien zu schöpfen vergönnt war. Auch die Motive seiner instrumentalwerke sind aufs Glücklichste erfunden und gestaltet. Aber der Drang des Tonsetzers, alles in das reichste harmonische Gewand zu hüllen, mit den weichsten Klängen seine zarten Weisen zu umgeben, verleiht seinen melodischen Gebilden eine gewisse Familienähnlichkeit, die sie nicht haben, sobald man sie aus ihrer Umkleidung löst, ohne die sie aber doch auch wieder nicht gedacht werden können. Das ihm zur andern Natur gewordene Bestreben, auch da noch interessante Harmonien anzuwenden, wo grösste Einfachheit und Enthaltsamkeit geboten scheint, hat den Vorwurf gewisser Monotonie geradezu herausgefordert und seine Popularität nicht unwesentlich beeinträchtigt. Aber Spohr ist nun einmal anders nicht zu denken.« (S. 18.) Der Herr Verfasser hat mit diesen Worten selber sehr gut erklärt, worauf sich die Behauptung, dass Spohr der prägnanten Melodie entbehre, eigentlich bezieht, denn wenn er selbst da noch an interessante Harmonien denkt, wo grösste Einfachheit und Enthaltsamkeit geboten ist, d. h. also, wo vor allem auf die Melodie Rücksicht genommen werden musste, und wenn ihm ein solches Bestreben gleichsam zur andern Natur geworden war: so ist damit unleugbar die Beschreibung eines Manieristen gegeben, möge derselbe im übrigen auch noch so hoch stehen. Ein Manierist ist nun zugleich immer ein schwacher Melodist. Der Verfasser sagt übrigens dasselbe auch noch mit anderen Worten, wenn er schreibt: »Wollte man den Charakter der Spohr'schen Musik mit einem Worte bezeichnen, so dürfte man sie lyrisch, elegisch nennen.« (S. 19.) Wir vermuthen, dass Herr Schletterer eigentlich lyrisch-elegisch schreiben wollte, jedenfalls würde dies die Sache noch etwas deutlicher gemacht haben. Lyrik und Elegie sind Namen für Dichtungsarten, deren Anwendung auf die Musik mehr ein schönes Beiwerk, als den eigentlichen Kern bezeichnet; besonders gilt dies von der Elegie, also von demjenigen Ausdruck, der hauptsächlich für Spohr charakteristisch ist. Die Arabeske, der Seitenschmuck kann anziehend und schön, ja wunderwürdig sein, jedoch einen Vergleich mit den frei stehenden Werken nicht aushalten. Aehnlich denken wir auch oft bei dem Anhören Spohr'scher Compositionen: Das ist schön und interessant, aber wenn die Musik ins Volk greift, wenn sie nicht lyrisch oder elegisch, sondern mittelpunktlich musikalisch verfährt, gestaltet sie es doch noch schöner!

»Für die Nachwelt — meint der Verfasser — wird immer nur der Componist Spohr Bedeutung haben. Mit ihm als solchem kann sich das Urtheil heute allein noch beschäftigen. Seine Thätigkeit als unerreichter Meister des Violinspiels, als gewissenhafter, treuer Lehrer, als ansichtiger und energischer Dirigent — sie war auf all diesen Gebieten gleich hervorragend — ist der Kritik der Gegenwart entrückt, fand übrigens auch während seines Lebens nie auch nur leiseste Anfechtung.« (S. 6.) Diese Behauptung, dass bei Spohr nur noch der Componist für uns Bedeutung habe und von uns beurtheilt werden könne, ist um so auffallender, wenn man sieht, dass der Verfasser sich mit Spohr's Violinspiel und Violinschule, also mit dem Virtuosen, fast ebenso viel beschäftigt, als mit dem Componisten, und keineswegs blos im erzählenden, sondern recht eigentlich im urtheilenden Sinne, wie wir sogleich hören werden. Er hat ganz recht daran gethan, die virtuose Seite nicht zu verhüllen, denn was wäre ein Bild von Spohr, bei welchem die Geige fehlte! Man wolle also die obige Behauptung des Verfassers, gleich derjenigen über Spohr's Melodie, nicht allzu wörtlich nehmen.

Spohr als Violinspieler und Violinlehrer nimmt die Theilnahme der Kunstgenossen fortdauernd in einem so hohen Grade in Anspruch, dass wir Alles, was Herr Schletterer in dieser Beziehung beigebracht hat, mit ganz besonderer Aufmerksamkeit verfolgten und den Lesern auch möglichst vollständig mittheilen werden.

»Als Geiger«, schreibt er, »blieb Spohr bis zur Stunde un-

Digitized by Google

erreicht. Einer bestimmten Richtung, die er als eine, seinem künstlerischen Streben würdige einmal erkannt, unentwegt treu bleibend, auch in ihren Beschränkungen, war er trotz dieser gross, leistete er das Höchste. Jede Schule muss sich Grenzen ziehen. Eine menschliche Kraft vermag nun einmal nicht allen Wünschen und Forderungen gerecht zu werden. Es war ein entschiedener Irrthum, z. B. der F. David'schen Bestrebungen, zu wähnen, dass dies möglich sei. Die eigentlich grosse Schule des Violinspiels, deren letzter Vertreter Spohr war, erscheint daher mit seinem Tode abgeschlossen. Bis zu ihm lässt sich seit Corelli und Tartini, Pugnani und Viotti ein steter Aufbau, immer vom Lehrer auf den Schüler sich vererbend, in der Kunst der Behandlung des schwierigsten, aber auch dankbarsten Instrumentes verfolgen. Spohr, der durch seinen Lehrer die Principien der von J. C. Stamitz begründeten in Chr. Cannabich, den beiden Fränzl und J. F. Eck (dem besten deutschen Geiger seiner Zeit) gipfelnden Mannheimer Schule in sich aufgenommen hatte, war zugleich der unmittelbare Erbe der Technik Viotti's und Rode's (des letzteren Compositionen spielte er wunderschön), aber wie er mit echter Kunstweihe, Idealität des Strebens und wahrhaftem Sinnesadel die virtuose Kunst erfüllte, so dass die in ihm fortlebende Schule durch ihn gleichsam eine Apotheose feierte und er der eigentliche Schöpfer des deutschen Violinspiels und einer von allen Beimischungen befreiten nationalen Schule werden konnte, so hat er adlergleich auch alle seine Vorgänger überflügelt! Ich habe seit 50 Jahren alle grossen Violinspieler gehört. Keiner, mochte mich auch vielfach die technische Vollendung ihres Vortrags, ihre staunenswerthe Fertigkeit, ihr süsser, schmeichelnder, gewinnender Ton zu lautester Bewunderung hinreissen, keiner von ihnen hat doch den Eindruck, den Spohr's wahrhaft grosses Spiel auf mich machte — und ich hörte ihn erst, da er 60 Jahre alt war, — zu verwischen oder nur zu erreichen vermocht. Man vergass ihm gegenüber vollständig den Virtuosen, hatte nur den Eindruck des seelenvollsten, entzückendsten Gesanges. Die immensen Schwierigkeiten seiner Concertstücke erschienen so einfach, selbstverständlich und ungezwungen, wie die Blüthen am Baume und die Blumen auf der Wiese. Am nächsten kam ihm wohl B. Molique, aber wenn ihm auch vielleicht eine noch bedeutendere Technik verfügbar war, fehlte doch seinem Spiele durchaus die innere Wärme, der seelenvolle Ausdruck, den das Spohr'sche in so hohem Grade besass. Von seinen Schülern habe ich nur A. Kömpel, J. Bott und K. Bargheer gehört; vorzügliche Künstler namentlich der erstere, aber dennoch den Meister in seinem riesigen grossen, schlackenlosen Vortrag nicht völlig erreichend. Ferd. David, ebenfalls ein Spohr'scher Schüler, und vielleicht der talentvollste (als ausübender Künstler überaus tüchtig, ein gelehrter Musiker, ein fruchtbarer Componist), suchte leider die Vorzüge und Eigenarten der deutschen und modernen französischen Schule zu verbinden. Paganini und Spohr kann ein und derselbe Geiger unmöglich mit gleicher Vollendung spielen. Entweder — oder! Lasse man doch Jedem das Seine! Von den Geigern der Gegenwart dürfte in der angegebenen Richtung neben Kömpel Joachim, der sein Programm nur auf die bedeutendsten Hervorbringungen der Violinliteratur beschränkt, das Anerkennungswürdigste leisten, obwohl er das Studium der Spohr'schen Werke erst in Hannover, durch Kömpel angeregt, begann.« (S. 22—23.) Das hier über Joachim Bemerkte wird, was das Thatsächliche anlangt, schon seine Richtigkeit haben, denn Joachim kam als sehr junger lernbegieriger Mann nach Hannover, wo Kömpel bereits festen Fuss gefasst hatte, und auf Spohr wurde er damals auch von anderer Seite hingewiesen. Aber dennoch halten wir die Art, wie er hier von Schletterer in die Darstellung verflochten ist, nicht für gerecht. Kömpel ist ein ganz vortrefflicher Geiger, den wir genügend gehört haben, um ihn nach Verdienst zu schätzen; doch der Unterschied zwischen ihm und seinem früheren Collegen Joachim ist der alle Unterschied zwischen Talent und Genie, und man begeht keine Sünde, wenn man Joachim als Violinisten neben Spohr stellt, Genie neben Genie

Der Verfasser fährt fort: »Spohr's virtuose Grosse beruhte nicht allein in seinem Spiele, sondern auch in seinen Compositionen für die Geige. Auch hier blieb er unerreicht. Seine Concertstücke, ausnahmslos jenes edle, vornehme Wesen, das seine Musik überhaupt charakterisirt, offenbarend, zählen nicht nur musikalisch zu den besten, die je geschrieben wurden, sie sind auch die angemessensten für das Instrument, diesem abgelauscht und angepasst und ganz geeignet, seine und des Spielers Vorzüge ins hellste Licht zu setzen. Von seinen Nachfolgern besassen Molique und David Compositionstalent, aber ihre Concerte werden nur selten noch gespielt. Die übrigen modernen Violinvirtuosen erwiesen sich als ganz bedeutungslos auf dem Gebiete der Composition. Was nun thun, da doch das Bedürfniss nach neuen Vortragsstücken ein grosses ist? Jeder Tonsetzer, auch ohne eine Ahnung vom Organismus der Geige zu haben, schreibt heute Violinconcerte, d. h. Orchesterstücke mit einer, die haarsträubendsten und denkbar undankbarsten Schwierigkeiten enthaltenden Solostimme. Allen diesen Clavierheiden von Profession gab Beethoven den Anstoss; Mendelssohn war sein glücklicher Nachfolger. Aber über den Schönheiten und Vorzügen der Compositionen beider vergisst man das dem Instrumente nicht völlig Angemessene. Was bieten nun aber die Epigonen? Nur eine Zeit und Kritik, die keine Ahnung mehr vom echten Geigenspiele hat, kann solchen Concerten Bewunderung heucheln. Zugegeben, dass manche derselben ganz gute und interessante Tonstücke sind, Violincompositionen, die sie doch dem Titel nach sein wollen, sind sie nicht. Plötzlich wollen nun auch die Violinspieler keine Virtuosen mehr sein, sondern nur Interpreten hoher künstlerischer Offenbarungen!« (S. 23—24.) Hier sieht man nun ganz deutlich, dass der Herr Verfasser nicht blos den grossen Spohr als Violinvirtuosen heurtheilt, sondern auf Grund dieses Meisters sogar nahezu die ganze Gegenwart rerurtheilt. Gewiss, wir haben ebenfalls keine Freude an jenen ungeschlachten Violinconcerten, die vor dem Claviere ausgeheckt sind, und halten es durchaus für gerechtfertigt, wenn die Kritik solchen Geschöpfen scharf zu Leibe geht; aber die Besprechung oder Belobung eines früheren Meisters, sei es auch ein Spohr, ist wohl nicht der passendste Ort dazu, weil dadurch leicht die Meinung erweckt wird, als ob nun alles, was von Spohr abweicht, verworfen werden solle. Diese Meinung ist auch wirklich nicht ohne Grund, denn nach den obigen Worten des Verfassers ist es »ein entschiedener Irrthum«, die Vorzüge verschiedener Schulen, also »die Eigenarten der deutschen und modernen französischen Schule verbinden zu wollen, da »ein und derselbe Geiger unmöglich mit gleicher Vollendung Spohr und Paganini spielen könne. Nun sind aber Versuche, derartige verschiedene Vorzüge zu vereinigen, schlechterdings nicht zu vermeiden, denn ein Streben, das getreunt Stehende zu vereinigen, liegt in der innersten Natur des Menschen und auf demselben allein beruht aller wirkliche Fortschritt. Die Geschichte der Musik lehrt dies auf jedem Blatte; sie lehrt freilich auch, dass nicht Jedem gelingt, zwei getrennte Vorzüge in einem wirklich höheren Product zu vereinigen, sondern dass die Meisten blosse Eklektiker bleiben. Aber die Freiheit bleibt trotzdem für Alle bestehen, man darf deshalb Keinem — wie der Verfasser zu thun geneigt scheint — die Thüre vor der Nase zuschlagen.

Wenn Spohr nach dem obigen Citat »der eigentliche Schöpfer des deutschen Violinspiels und einer von allen Beimischungen befreiten nationalen Schule« war, so werden wir in den nun

Digitized by Google

anzuführenden Worten vernehmen, dass eine solche deutsche Schule nicht existirt. Der Verfasser ist vielleicht der einzige, welcher hierin keinen Widerspruch findet. Hören wir zunächst seine Worte.

Nachdem Herr Schleiterer sos persönlicher Erinnerung bethenert hat, dass von silen Virtuosenleistungen die Spohr'sche auf ihn den tiefsten und reinsten Eindruck gemacht habe, den er je erhielt, schildert er den Geiger Spohr mit folgenden Worten:

»Wenn der imposante, eines Hauptes Länge seine ganze Umgebung überragende Mann, die Geige unterm Arme, so sein Pult trat — er spielte nie auswendig, weil er auch den Schein vermeiden wollte, als habe er ein Tonstück sklavisch einstudirt, was er mit künstlerischer Auffassung unvereinbar hielt, — mit einer jener unnachahmlichen Verbeugungen voll Würde ohne Stolz, voll Anmuth und Selbstbewusstsein das Publikum begrüsste, und nun seine leuchtenden blauen Augen ruhig über die Menge hinschweifen liess, dann begann sich der Versammlung eine der Andacht vergleichbare Stimmung zu bemächtigen. Jedes Flüstern verstummte, kein unlauterer Gedanke regte sich mehr. Setzte er darauf seinen herrlichen Straduarius — jetzt in A. Köppel's Besitz, — an und führte er den ersten sieghaften Lauf darüberhin aus, dann lauschte Alles sthemlos. Mit dem ersten Bogenstriche hatte er alle Hörer an sich gefesselt. Das kleine Instrument, das er so bewunderungswürdig zu meistern verstand, glich in seiner Hand einem Spielzeug in der eines Riesen. Es ist nicht zu beschreiben, mit welcher Nonchalance und Freiheit, Eleganz und Ueberlegenheit Spohr das kleine Ding behandelte. Ruhig, wie aus Erz gegossen, stand er vor seinem Pulte. Die Weichheit und Grazie seiner Bewegungen, die spielende Leichtigkeit, mit der er die grössten Schwierigkeiten ausführte, so dass dem Hörer gar kein Bewusstsein derselben kam und Alles selbstverständlich erschien, waren nnnachahmlich. Spohr hatte eine grosse Hand, aber sie war weich und schmiegsam, kräftig und dehnbar wie keine andere. Die Finger, die sich mit Stahlbärte auf die Saiten pressten, waren doch wieder von einer Beweglichkeit, dass kein Ton der flüchtigsten Passage, kein Trillerschlag verloren ging; jede Figur trat mit plastischer Schärfe hervor. Erwies sich seine Linke schon als tadellos, so ward sie doch noch von der den Bogen führenden Rechten übertroffen. Es gab keine Strichart, die er nicht mit gleichem Geschick behandelte, sein breites Staccato aber war geradezu von hinreissender Wirkung. Mehr aber noch als die Kraft des Striches war sein Ton als solcher bewundernswerth. Wie der Wasserstrahl aus der grossen Fontaine auf Wilhelmshöhe drang er aus der Geige hervor. Man wird Aehnliches nie wieder hören! Bei silber Fülle der Kraft im Forte, und den wie Feuergarben aufsprühenden stolzen und glanzvollen Passagen und Trillerketten, welcher Schmelz, welche Weichheit und Milde in den die Seele berauschenden Gesangstellen! Welcher Schwung, welche Anmuth in den doppelgriffigen, neckisch-heiteren Schlusssätzen! In Spohr's Spiel war nichts, was dessen Wirkung gestört oder beeinträchtigt hätte. Und erhob sich nun am Schlusse eines Vortrags nicht enden wollender, jubelnder Beifall, dann schied der Künstler mit demselben ruhigen und würdevollen Grusse, ein freundliches Lächeln auf den Lippen, mit dem er vor sie getreten war, von seinen von Entzücken und Begeisterung erfüllten Hörern.

»Die sehr bedeutenden Schwierigkeiten, die seine Concert- und Kammermusikstücke den Geigern zu überwinden zumuthen, besonders im Hinblicke auf Grösse des Tones, völlig freie Ausführung und eine bis ins Kleinste vollendete und durchdachte Wiedergabe, machen unsere so leichtere Siege gewöhnten Virtuosen vor diesen Perlen der Violinliteratur zurückschrecken. Allerdings wird sie nur der mit Erfolg vortragen können, der sich durch Jahre ausschliesslich ihrem, sowie überhaupt dem Studium der classischen Meister gewidmet und seine Technik, wie seine künstlerische Ueberzeugung, rein von den frivolen und trivialen Charlatanerien modernen Virtuosenthums erhalten, mit einem Worte, der eine strenge Schulung durchgemacht, eine fest vorgezeichnete Richtung ohne Abirrung verfolgt hat. Die Spohr'sche Schule auf einen höhern Standpunkt zu heben, der Kunst des Geigenspiels eine neue Zukunft zu erschliessen, wird, wie schon gesagt, nur ein dem seinen ebenbürtiges, zugleich virtuoses und schöpferisches Talent einst vermögen.

»Der Unterschied hinsichtlich der Tonkraft zwischen dem Spohr'schen und heutigen Spiele dürfte zumeist auf die Verschiedenheit der Geigenhaltung zurückzuführen sein. Spohr hielt die Geige vollkommen ruhig und ziemlich flach; in Folge dessen musste der rechte Arm etwas mehr gehoben werden, behielt dadurch aber volle Gewalt über die Bogenstange. Heute hält man das Instrument schief, der Ellbogen entfernt sich fast nicht vom Körper, das Gelenk ist aufs Höchste entwickelt, aber der Strich hat in gleichem Grade an Mark verloren. Die moderne Spielweise gestattet nicht mehr die breiten, die tonische Leistungsfähigkeit einer Geige erschöpfenden Striche ....

»Das Gesammturtheil über Spohr's unvergleichliches Geigenspiel lässt sich in kurzen Sätzen also zusammenfassen: Unerreichbar waren Hoheit und Schönheit seines Tones, die seelenvolle Innigkeit seines Vortrags. Hinreissende Schwärmerei wechselte dabei mit würdevoller Anmuth, heitere Lieblichkeit mit pathetischer Grösse. Selbst unbezwingbar scheinende Schwierigkeiten — wie schon gesagt, bei ihm nur Mittel zum Zweck — wurden mit vollkommener Ruhe und spielender Leichtigkeit ausgeführt. Adel der Kraft und eine gewisse sittlich-ästhetische Vollendung dessen was er vortrug — da er nur Seelenzustände, wie sie dem reinsten Empfinden der Menschenbrust entstammen, wiedergeben wollte — zeichneten sein Spiel aus und übten jenen mächtigen, tiefen Eindruck, der von andern Geigern seither sie wieder in solchem Grade erreicht wurde.

»Dass ein Meister solcher Art viele Schüler und begeisterte Jünger der Kunst ziehen musste, erscheint begreiflich. Für Spohr war das Unterrichten, das so viele grosse Künstler, als unter ihrer Würde haltend, geringschätzig abiehen, ein Herzensbedürfniss. Im steten Umgange mit jungen, strebsamen, ihm ganz ergebenen Talenten erhielt er sich selbst jung und frisch und auf dem Laufenden seiner Jahrzehnte hinter ihm liegenden Schöpfungen. Es gab keinen gewissenhafteren, sorgfältigeren, bei aller Strenge und allem Ernste liebevolleren Lehrer als ihn.... In seinem unvergleichlichen Werke, der »Violinschule«, für sich allein im Stande, Spohr Unsterblichkeit zu sichern, hat er zum 7. Concert von Rode, zu seinem eigenen 9. Concerte, ebenso später zu den von ihm meisterhaft bearbeiteten »Etüden« von Fiorillo Begleitungsstimmen gesetzt, wie er sie in den Lectionen zu improvisiren pflegte und wie sie eben nur er geben konnte. Es war ein Hochgenuss, mit solchem Accompagnement zu üben und zu spielen.

»Eine Hochschule des Geigenspiels existirt heute nur noch in Paris, wo an der von Rode, Kreutzer und Baillot aufgestellten Violinschule als Grundlage alles Unterrichts streng festgehalten wird. Wohl wird auch in Deutschland noch nach der Spohr'schen Schule unterrichtet, aber die unselige Meinung, dass ein deutscher Geiger alle Eigenthümlichkeiten aller Schulen sich aneignen müsse, bat eine Zukunft und weitere Entwicklung der Kunst des Geigenspiels bei uns unmöglich gemacht. Von den beiläufig 190 Schülern Spohr's sind nur wenige noch am Leben; auch solcher Personen, die Spohr selbst noch concertiren hörten, existiren nicht mehr viele. Ein ausübender Künstler aber lebt nur für seine Zeit und es ist unendlich schwer, durch Wort und Beschreibung einen Begriff seiner Kunst zu

Digitized by Google

geben. Aber wir vermögen aus den Werken Viotti's, Rode's und Spohr's sehr wohl auf die Eigenartigkeit ihres Spieles und der Vortragsforderungen eines jeden einen Schluss zu ziehen. So viel ist zu sagen, dass, seit die deutschen Geiger sich mit Vorliebe den Compositionen der französischen Virtuosen zuwandten, deren eleganter Ohrenkitzel dankbareren Erfolg versprach, sie die Fühlung mit einer grossen Vergangenheit mehr und mehr verloren.

»An den zahlreichen Musikschulen des deutschen Reiches und Oesterreichs wird wohl überall Geigenunterricht gegeben und werden ja auch ganz fertige und gute Geiger herangezogen, aber nirgends zeigt sich der Ansatz zu einer, eine bestimmte Richtung verfolgenden, auf strenge Grundsätze fussenden Schule, ein eigenartiger Charakter der Studien, das Streben, die von Spohr vorwiegend cultivirten höchsten Eigenschaften des Violinspiels zu conserviren. Wer Spohr's und Molique's Concertstücke spielen kann, wird auch nöthigenfalls die schwierigsten der modernen französischen Richtung zu meistern vermögen, und umgekehrt. Aber der Geist, die Vortragsweise, das Denken, Auffassen und Empfinden verschiedener Richtungen lässt sich äusserlich nicht so rasch aneignen. Ebenso wenig als Paganini, Sivori, Ernst, de Beriot und die aus den Schulen zu Paris und Brüssel hervorgegangenen Geiger je den grossen Ton und die ruhige Klarheit und Gefühlstiefe für ein Spohr'sches oder das Beethoven'sche Concert finden konnten, vermögen die in der Spohr'schen Schule gebildeten die glatte Eleganz für die äusserlichen Spielereien der französischen Schule sich vollendet anzueignen. Beide Richtungen sind sich in ihrem innersten Wesen allzufremd. Und genügt es denn nicht oder ist es nicht vorzuziehen, nach einer Richtung hin das Höchste und Beste zu leisten, als in verschiedenen Ungenügendes und Mangelhaftes? Es wäre das eine von den Leitern des Geigenunterrichtes an unsern bedeutenderen Musikschulen wohl zu beherzigende Sache. Aber leider, sie verstehen und ahnen ja nicht, um was sichs handelt und wähnen, wenn sie in einigen Jahren ihre Schüler durch das Dick und Dünn der ganzen Violinliteratur gehetzt haben, Grosses erreicht zu haben.« (S. 26—28. 29—31.)

Hierdurch haben wir die Darstellung, welche Verfasser von Spohr als Geigenmeister entwirft, im Wesentlichen mitgetheilt. Seite 6 erhielt man die Versicherung, »für die Nachwelte werde »immer nur« der Componist Spohr Bedeutung haben« und »mit ihm als solchem« sich »das Urtheil heute allein noch beschäftigen können«. Die Leser sehen nun, dass der Autor es seinen etwaigen Kritikern leicht machte, da er diese seine Behauptung durch die oben stehende Darstellung auf eine ganz vortreffliche Weise selber widerlegt hat. Diese Widerlegung scheint uns das Gründlichste und zugleich das Anziehendste des ganzen Werkchens zu sein. Kann man nach dem in Spohr erreichten Höhepunkte fort und fort einen so wichtigen Zweig der Kunst, wie es das Violinspiel ist, nach allen Seiten hin beurtheilen, so hat der Mann dadurch für uns die Bedeutung einer wirklichen Grösse, deren Grundsätze und Beispiel lebendig unter uns sind, obwohl er längst gestorben ist. Diese Bedeutung Spohr's bringt es auch mit sich, dass nach derselben ein Urtheil über die Entwicklung der Violinkunst vor und nach Spohr gebildet wird. Der Verfasser ist also ganz in seinem Rechte, wenn er kritische Bemerkungen über diesen Theil der Kunstübung in die Darstellung Spohr's verwebt; wird er dabei durch sein Urtheil ungerecht gegen Andere, was wir glauben, so soll damit doch nicht im mindesten bezweifelt werden, dass der Violinberos Spohr die richtige Gestalt ist, von dessen Höhe aus diese Kunst überblickt werden kann.

Wir sollten hier wohl noch ein Wort sagen über den schon oben berührten Widerspruch, nach welchem Spohr soll gewesen sein »der eigentliche Schöpfer des deutschen Violinspiels und einer von allen Beimischungen befreiten nationalen Schule«, die doch in Wirklichkeit gar nicht existirt. Es giebt wohl eine Spohr'sche Schule, und zwar eine in einzelnen Gliedern höchst tüchtige, die der Kunst nur zur Ehre gereicht, nicht aber eine ausschliesslich aus seinem Stamme erwachsene nationale Schule. Der Verfasser bestätigt selber, dass nach Spohr's Methode nur noch hie und da gelehrt werde, und behauptet sogar, dass eine wirkliche »Hochschule des Geigenspiels« zur Zeit blos in Paris existire. Der erste Begriff, den man mit dem Ausdruck »nationale Schule« verbindet, ist doch der, dass sie in der ganzen Nation Gültigkeit besitzen muss, so dass alles Andere, was in dieses Fach gehört, nicht neben, sondern nur unter ihr bestehen kann. Hiervon ist aber bei Spohr keine Rede; jedes kleine Licht kann sich dreist neben sein grosses stellen, und wenn ein Fr. Zimmer unter andern Sammelsurien auch eine Violinschule auf den Markt bringt, oder wenn ein Verleger Preisschulen zusammen schreiben lässt: so steht das alles ganz patzig neben dem unsterblichen Spohr und schiebt ihn bei Seite. Der Verfasser sagt denn auch S. 31 sehr viel bescheidener und richtiger, Spohr sei »wenigstens zeitweise das Haupt einer Violinschule« in Deutschland gewesen. Das bestreitet Niemand, und Jeder weiss auch, dass diese Spohr'sche Schule eine europäische Bedeutung hatte. Da wir nun nicht hoffen dürfen, jemals einen Geiger wieder zu erhalten, der in rein musikalischer Bedeutung an Spohr's Höhe reichte: so ist die Frage unabweislich, wie es kam, dass dieser grosse Mann uns nicht eine lebendige Schule hinterliess von allgemein gültiger und massgebender Bedeutung. Hier liegt ein interessantes Problem vor. Es ist schon vorhin bemerkt, dass wir unsererseits dem Verfasser in der Kritik des gegenwärtigen Violinunterrichts alle mögliche Freiheit einräumen; aber dabei glauben wir freilich, dass das Problem nur wirklich gelöst werden kann, wenn die Kritik schon bei Spohr selbst beginnt. Mit der Forderung, man solle nicht verschiedene Stile vermischen, was doch nur beissen kann, man müsse bei dem von Spohr lingestellten beharren, lässt sich die Sache schwerlich erledigen. (Schluss folgt.)

Mitridate, italienische Oper von Mozart.

Mozart's Werke. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Serie V, Opern. Nr. 5: Mitridate, Rè di Ponto, Opera seria in 3 atti. Partitur 477 Seiten Fol. Preis ℳ 13. 50. (1881.)

(Fortsetzung der Besprechung von Nr. 53 des vorigen Jahrgangs.)

Mehrere Recitative sind mit voller Harmonie der Saiteninstrumente begleitet; diese sogenannten accompagnirten Recitative werden bei den betreffenden Arien zur Erwähnung kommen.

Die Arien sind es, welche wir nun zu besprechen haben, und von diesen kommt die oben aufgeführte erste oder Dacapo-Gruppe zunächst an die Reihe.

Die Primadonna macht nach einem Recitativ den Anfang mit der ersten Arie der Oper

Al destin che la minaccia. C-dur.

Von den 134 Allegro-Takten nimmt der erste oder Haupttheil mit Vor- und Nachspiel 110 Takte ein. Der zweite oder Mittheil folgt mit 24 Takten, einschliesslich eines Nachspiels von 5 bis 6 Takten, welches modulirend in das da Capo zurück leitet und eigentlich kein Nachspiel, sondern ein Zwischensatz ist. Sodann kommt ein 98-Zeichen, welches andeutet, dass die letzten 44 Takte des Vordersatzes buchstäblich wiederholt werden sollen. Das ist allerdings ein da Capo, aber nur ein halbes. Man glaube aber nicht, dass der junge Mozart diese Verkürzung des Vordersatzes als Neuerung einführte; er ging auch hier auf Wegen, die von Jomelli, Piccinni und anderen tonangebenden Operncomponisten gebahnt waren. Die immer

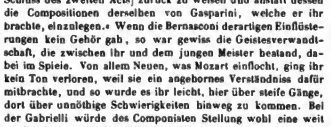
Digitized by Google

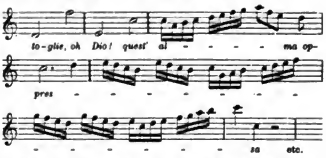
weiter getriebene Ausreckung der Arie zu einem Paradestück für die Entfaltung von gesanglichen Schulkünsten nöthigte zu einer Verkürzung des Hauptsatzes, was aber nur auf Kosten des wirklichen Gesanges möglich war.

Die C dur-Arie »*Al destino*« muss als ein Compromiss zwischen der Primadonna und dem Componisten angesehen werden. Zuerst hatte der junge Meister über den Text eine (noch erhaltene, hier leider nicht mitgetheilte) Musik in G-dur geschrieben, die aber bei Signora Bernasconi keine Gnade fand. Jahn, der die Musik vor Augen hatte, nennt diesen ersten G dur-Versuch »lang ausgeführt, mit vielen Passagen, ziemlich steif« (Mozart 1. Ausg. I, 284), was um so mehr einleuchtet, da auch von den übrigen Coloratur-Arien so ziemlich dasselbe gilt. Letztere hatten aber das grosse Verdienst, den Sängern besser auf den Leib gemessen zu sein. Die befriedigende Ausgleichung abweichender Meinungen und Wünsche bei der ersten Arie stellte ein angenehmes Verhältniss her zwischen dem Componisten und den Hauptsängern, welches für das Gelingen des Werkes von der grössten Bedeutung war. Die Wahl der Sänger, die der Mailänder Impresario für diese Saison machte, war für Mozart besonders dadurch eine glückliche, dass nicht ausnahmslos die allerersten Tagesberühmtheiten zusammen gezogen wurden. Anfangs bestand die Absicht, die gefeierte Gabrielli als Primadonna zu gewinnen, und erst nachdem solches unmöglich war, kam Antonia Bernasconi an ihren Platz. Die Gabrielli würde anspruchsvoller aufgetreten sein und der Versuchung schwerlich widerstanden haben, die auch an die Bernasconi heran trat. Letztere war ein deutsches Blut, eine geborne Wagele aus Stuttgart, Tochter eines herzogl. Kammerdieners, die von ihrem Stiefvater, dem Münchener Kapellmeister Bernasconi ausgebildet wurde und seinen Namen führte. Sie galt für eine grosse Sängerin, die namentlich auch durch ihr Darstellungstalent hervorragte und sowohl in tragischen wie in komischen Partien zu Hause war. Das rein Gesangliche abgesehen von coloristischem und dramatischem Beiwerk, wird nicht in gleicher Stärke bei ihr vorhanden gewesen sein. Blickt man auf diese im Komisch- und Dramatisch-Musikalischen ausgezeichnete Kraft, so ist kein Zweifel, dass sie dem Componisten nicht blos als geborne Deutsche verwandt war, sondern recht eigentlich Mozartisches Blut in ihren Adern hatte. Dieser Sängerin nahte sich nun, wie Jahn [II, 212] erzählt, ein unbekannt gebliebener Gegner Wolfgang's und »suchte sie zu bereden, die von diesem componirten Arien nebst dem Duett [am Schluss des zweiten Acts] zurück zu weisen und anstatt dessen die Compositionen derselben von Gasparini, welche er ihr brachte, einzulegen.« Wenn die Bernasconi derartigen Einflüsterungen kein Gehör gab, so war gewiss die Geistesverwandtschaft, die zwischen ihr und dem jungen Meister bestand, dabei im Spiele. Von allem Neuen, was Mozart einflocht, ging ihr kein Ton verloren, weil sie ein angebornes Verständniss dafür mitbrachte, und so wurde es ihr leicht, hier über steife Gänge, dort über unnöthige Schwierigkeiten hinweg zu kommen. Bei der Gabrielli würde des Componisten Stellung wohl eine weit ungünstigere gewesen sein. Man kann solches schon aus den Erfahrungen schliessen, welche er mit dem berühmten Tenoristen d'Ettore machte.

Der Gesang der ersten Arie beginnt in einem breiten Zuge:

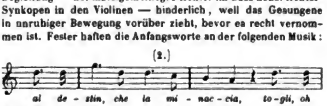
(1.)



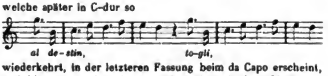


Der Mozartische Charakter ist bei dieser Melodie leicht zu erkennen; sie hat Aehnlichkeit mit bekannten Zügen aus seiner reifsten Periode. Bemerkenswerth ist nun schon bei den mitgetheilten Takten, dass der Gesang nur angestimmt zu sein scheint, um auf Coloratur auszulaufen, nicht aber, um eine, die Worte tragende und das Stück bedeutungsvoll machende Cantilene zu bilden. Der nicht colorirte Anfang »*Al destino*« und die Figur zu »*toglie, oh dio, quest' alma oppressa*«, welche sehr passendes Material zu einer charakteristischen Cantilene liefern könnten, werden später nicht ein einziges Mal wiederholt, verpuffen daher wirkungslos, ohne irgendwie motivische Bedeutung zu erlangen. Einer solchen war auch schon die gewählte Begleitung — bei mässigem Allegro Achtel im Bass nebst Achtel-Synkopen in den Violinen — hinderlich, weil das Gesungene in unruhiger Bewegung vorüber zieht, bevor es recht vernommen ist. Fester haften die Anfangsworte an der folgenden Musik:

(2.)



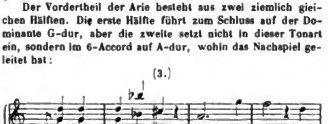
welche später in C-dur so



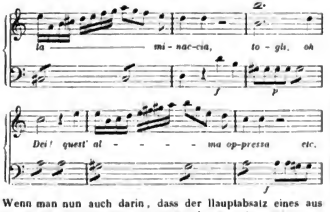
wiederkehrt, in der letzteren Fassung beim da Capo erscheint, und hiermit so oft vorkommt, dass sie sich dem Ohre ganz sicher einprägt. Schon durch die Begleitung ist dafür gesorgt, denn diese enthält bei pausirendem Basse eine nur zu diesen Stellen vorkommende originelle Figur, die zuerst in Oboe und Viola auftritt, dann aber von Hörnern und Trompeten vorgetragen wird. Man muss gestehen, dass diese Stelle musikalisch das Einzige ist, was von der ganzen Arie im Gedächtniss bleibt. Als Zwischengedanke, der kommt und geht, ist die Musik ganz hübsch, aber als Hauptmotiv — wie sie hier unwillkürlich sich geltend macht — gehört sie in die Opera buffa.

Der Vordertheil der Arie besteht aus zwei ziemlich gleichen Hälften. Die erste Hälfte führt zum Schluss auf der Dominante G-dur, aber die zweite setzt nicht in dieser Tonart ein, sondern im 6-Accord auf A-dur, wohin das Nachspiel geleitet hat:

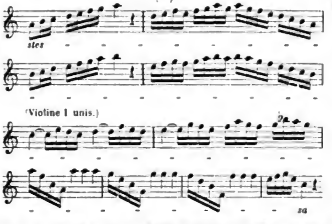
(3.)



Digitized by Google



Wenn man nun auch darin, dass der Hauptabsatz eines aus C-dur gehenden Gesanges auf A-dur beginnt, jugendliche Incorrectheit erblicken mag, so bleibt die Stelle dennoch charakteristisch für Mozart's Empfinden und Gestalten. Er konnte eine Cadenz im Nachspiel nicht rubig austönen lassen, es prickelte ihn vielmehr, mit einem unvermutheten Sprung durch die verminderte Septime aufs neue in den Gesang zu gelangen. Es kann das in der Instrumentalmusik und in der Opera buffa am Orte und sehr wirksam sein, aber die grosse Arie ist schon durch diesen einen Takt zerstört. Weil nur die zweite Hälfte des Vordertheils zum Schlusse als einfaches da Capo wiederholt wird, ist also das zuletzt mitgetheilte Beispiel für die Worte »*Al destino* etc. von grösserer Wichtigkeit, als das zu Anfang der Arie Gesungene (Beispiel 1), obwohl letzteres gesanglich wie musikalisch weit höher steht. Um so mehr wird dadurch das oben (Beispiel 2) mitgetheilte Zwischenglied zur Hauptsache. Eine solche Sorglosigkeit des Componisten hinsichtlich der musikalischen Werthe, die er in der Hand hatte, ist ebenfalls beachtenswerth. Dieser Haupttheil der Arie enthält nun als Hauptleistung in der Coloratur Nachstehendes:



In den letzten sechs Takten greift die Violine der Sängerin unter die Arme, was zwar nicht sehr coloraturmässig ist, auch von Signora Bernasconi's Kunst keine übermässig hohe Vorstellung erweckt, bei der viollnartigen Gestalt dieser Figuren aber ganz zweckmässig war.

Der klar geschiedene kurze Mittelthell ist frei von Coloratur, contrastirt sehr gut und hat mehrere glückliche Betonungen. Aber selbst das, was hier wie in dem Haupttheile in compositorischer Hinsicht noch nicht völlig ausgeglichen erscheint, ist schwungvoll und aus einer unversieglichen Quelle geschöpft. Musik in Hülle und Fülle. Das Ganze, als Gesangstück im grossen Stil mangelhaft, wird trotzdem auf der Bühne vielen Beifall erhalten und den günstigen Eindruck der Ouvertüre beträchtlich verstärkt haben.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Notenbeilagen zum dritten Bande von **A. W. Ambros' Geschichte der Musik**, meist nach den hinterlassenen Vorlagen des Verfassers zusammen gestellt, redigirt und mit Nachträgen versehen von **Otto Kade.** Leipzig, Leuckart (Const. Sander). 1881. Achte bis zwölfte Lieferung, S. 249—496, gr. 8. Preis der Lieferung 1 *M.*

Wer sich bemüht aus den Quellen zu arbeiten, und solches hat der sel. Ambros gethan, der muss das Bedürfniss empfinden, von seiner Arbeit noch etwas mehr vor den Leser zu bringen, als die blossen beschreibenden Worte. Dieser Wunsch ist besonders dann gerechtfertigt, wenn die besprochenen Tonwerke entweder gänzlich unbekannt oder doch nur wenigen Fachkennern zugänglich sind. Beides trifft bei Ambros zu; es ist daher erklärlich, dass ein Ergänzungsband zu seiner Musikgeschichte erscheint, welcher Musikbeilagen enthält. Diese Beilagen erstrecken sich aber, wie wir mit Freuden bemerken, nicht auf das ganze Werk, sondern nur auf den dritten Band, also (wie hier bereits früher auseinander gesetzt wurde) auf den allein werthvollen Theil dieser Musikgeschichte. Besser, als durch solche Musikbeilagen, konnte unser Urtheil über Ambros' Werk nicht bestätigt werden; denn wenn es sich lediglich darum handelte, seltene oder in neuerer Zeit nicht wieder gedruckte Compositionen allgemein zugänglich zu machen, so würden andere Perioden eine ebenso reiche Ausbeute liefern.

Wie uns mitgetheilt wird, hat Ambros die meisten der hier zusammen gestellten Stücke in deutschen und italienischen Bibliotheken gesammelt und grossentheils auch wohl aus den einstimmigen Singbüchern in Partitur gebracht. Sein Nachlass ist also die erste Veranlassung dieser Collection. Wir erfahren aber nicht, ob er selber irgendwie den Plan hatte, eine solche Sammlung zum Druck zu bringen, nehmen daher an, dass dies nicht der Fall war, sondern dass der Musik-Ergänzungsband hauptsächlich dem Herrn Verleger und einigen Freunden des Verstorbenen seinen Ursprung verdankt.

Der Inhalt desselben, wie er in dem bereits Publicirten vorliegt oder für den Rest angekündigt ist, wird folgende Autoren und Compositionen umfassen:

1.	*Joannes Ockeghem*	[6 Nummern], theils geistliche.
2.	*Jacobus Hobrecht*	[6 Nummern] theils weltliche.
3.	*Josquin de Pres*	[6 Nummern].
4.	*Pierre de la Rue*	2 Nummern.
5.	*Antonius Brumel*	2 –
6.	*Alexander Agricola*	1 Nummer.
7.	*Gaspar*	1 –
8.	*Loyset Compere*	1 –
9.	*Ghiselin*	2 –
10.	*de Orto*	2 Nummern.
11.	*Franciscus de Loyolle*	2 –
12.	*Antonius de Fevin*	1 Nummer.
13.	*Eleazer Genet* [genannt Carpentras]	Lamentationen.
14.	*Nicolaus Gombert*	6 Nummern.
15.	*Benedict Ducis*	1 geistliches Lied.
16.	*Heinrich Finck*	4 Missa 3 vocum.
17.	*Thomas Stoltzer*	Psalm 12, deutsch 6 vocum.
18.	*Paul Hofheimer*	3 weltliche Lieder.
19.	*Heinrich Isaac*	6 Nummern.
20.	*Mathias Greiter*	1 weltliches Lied.
21.	*David Kôler*	1 geistliches Lied.
22.	*Arnold de Bruck*	3 Lieder, geistlich und weltlich.
23.	*Ludwig Senfl*	3 Nummern.
24.	*Joh. Walther*	1 geistliches Lied 6 vocum.
25.	*Antonius Scandellus*	7 Nummern, 3—6 Stimmen.
26.	*Le Maistre*	2 geistl. Lieder, 4 Stimmen.

Digitized by Google

27. *Michael Rogier* . . . . 1 geistl. Lied. 4 Stimmen.
28. *Leonhart Schroeter*. . . 2 geistliche Compositionen zu 8 Stimmen.
29. *Walliser* . . . . 1 geistl. Lied. 5 Stimmen.
30. *Italienische Frottole* . . . 8 Nummern.
31. *Adrian Willaert* . . . 1 geistliche Composition.
32. *Leo von Hassler* . . . 2 geistl. Lieder zu 8 Stimmen.
33. *Jacobus Gallus* . . . . 3 Nummern.
34. *Escobedo* . . . . . 1 geistliche Composition.
35. *Morales* . . . . . 1 geistliche Composition.

Das wären also insgesammt 35 Tonsetzer mit 84 Compositionen. Die mitgetheilten Sätze sind sämmtlich vollständig gegeben, wodurch sie auch unabhängig von der genannten Musikgeschichte ihren Werth behalten. Blickt man aber auf den dritten Band jener Geschichte und sodann auf diese 84 Stücke von 35 Componisten, so kammt einem das Häufleln ausserordentlich klein vor. Was wollen sie bedeuten für eine Periode von 150 Jahren! Sie sind doch eigentlich nur ein Tropfen im Meere. Wie leicht wäre es, andere 35 Namen aus jener Zeit hervor zu ziehen und mit gleichwerthigen 84 Tonsätzen auszustatten! — Hiermit soll nur gesagt sein, dass man den Titel »Noten*beilagen*« nicht allzu wörtlich so verstehen möge, als ob diese Sammlung die beschriebene Zeit nach allen Zeiten hin musikeliach illustrire, denn dies würde auf einem so beschränkten Raume einfach unmöglich sein. Was die Sammlung bietet, das ist eine Blumenlese von mehrstimmigen geistlichen und weltlichen Tonsätzen, die mehr oder weniger für die Kunst ihrer Zeit charakteristisch sind, durch ihren Gehalt einen bleibenden Werth besitzen, bisher nur Wenigen bekannt waren und überhaupt in neuerer Zeit noch nicht wieder zum Druck gelangten. Beilagen zu dem Werke von Ambros dürfen sie sich deshalb nennen, weil der Verfasser sie meistens selber gesammelt und in seinem Buche besprochen hat. Fügen wir noch hinzu, dass in der Art der Mittheilung alle Gewähr gegeben ist für einen möglichst buchstäblich treuen — in manchen Punkten wohl etwas zu treuen — Abdruck der alten Vorlagen, so wird die vorliegende Sammlung mit Recht Allen empfohlen werden können, die ihre Kenntniss der Musik jener Zeit auf die sicherste Weise, nämlich durch das Studium der alten Tonsätze, erweitern wollen.

Sobald die Sammlung vollständig gedruckt vorliegt, werden wir auf dieselbe zurückkommen.

Der junge Klassiker. Eine Sammlung von leichten und mittelschweren Stücken für das Pianoforte in chronologischer Folge (Arcang. Corelli bis Franz Schubert). Ausgewählt, theilweise bearbeitet und mit Fingersatz versehen von **Ernst Pauer.** Leipzig, Breitkopf & Härtel. Volksausgabe. (1881.) Zweiter Band.

Der Titel giebt den Inhalt und Zweck der Sammlung ausführlich an. Dieser zweite Band beginnt mit *Haeser* und endet mit *Field*, bringt aber nichts von Schubert, woraus zu schliessen ist, dass noch ein dritter Band bevorsteht. Wenn dieser zweite schon Mehrere aufnimmt, die länger lebten als Schubert, z. B. Hummel, so begreift man allerdings nicht recht, wie der dritte Band mit Schubert schliessen und die ganze Sammlung überhaupt nur *bis* Schubert reichen kann. Noch mehr Verwunderung erregt freilich, dass Herr Pauer nicht müde wird, denselben »klassischen« Rock immer und immer wieder von neuem zu kehren.

Berichte.

Kopenhagen, 29. December.

(*Anl. Ref.*) Die Weihnachtszeit ist bei uns, wie wohl fast überall, der pausirende Zeitraum in der Theater- und Concertwelt; wäre nicht kurz vorher in den Tempeln der Musen und Grazien ein ungewöhnlich reges Leben entfaltet worden, so müsste sogar der phantasiereichste Berichterstatter sich auch auf das Pausiren verlegen und könnte sich gänzlich eines *dolce far niente a l'italiana* hingeben. Das erwähnte rege Leben wurde theils durch die Thätigkeit der verschiedenen Concertvereine, die noch vor Weihnachten einige Concerte absolviren mussten, um nicht zu sehr in Rückstand zu kommen, theils durch die Anwesenheit der Frau Essipoff hervorgerufen. Diese Künstlerin gab hier mehrere sehr besuchte Concerte, spielte im hiesigen Musikverein, im Musikverein in Aarhus (Jütland), reiste dann nach Stockholm, wo sie zweimal auftrat und geh nach auf der Rückreise von Stockholm ein Abschiedsconcert. Frau Essipoff, die eine Mnemotechnikerin ersten Ranges ist, soll ein ungewöhnlich grosses Repertoir haben; man spürt indess davon sehr wenig. Ueberall spielt sie fast dieselben Sachen, wovon einige zu bekannt sind, während andere wieder gar nicht in den Concertsaal gehören (Kleinigkeiten von F. Schubert, Weber, Mendelssohn und Anderen). Der bisweilen ganz kühle Vortrag der berühmten Pianistin kann eigentlich bei einem musikalischen Publikum keinen grossen Enthusiasmus entwickeln; es hat eine Fremde an der graziösen und angenehmen Spielweise, die übrigens durch den ausgezeichneten Flügel von Bechstein sehr gehoben wird; man bewundert ferner die grosse Fertigkeit, die fast fehlerlose Sicherheit, aber damit ist denn so ziemlich Alles gesagt. In Betreff der Technik ist noch die bedeutende Leichtigkeit und Schnelligkeit in der Ausführung der Octaven hervorzuheben, sowie auch die völlige Bewältigung solcher Passagen, die man wohl am richtigsten als Trommel-Passagen bezeichnet (von beiden in einander greifenden Händen staccato ausgeführen), und welche häufig in den Piano-Compositionen von Liszt und A. Rubinstein u. A. vorkommen, zu bewundern ist.

In unserem kgl. Theater ist der »Troubadour« nach Neun zum Vorschein gekommen, an der jungen Altistin Fräulein Skytt eine dankbare Rolle zu geben. Diese ungewöhnliche Erscheinung in Betreff des Stimmmaterials (die Stimme ist angenehm, prägnant und kräftig), die aber eine erbärmliche Aussprache aller Fremdwörter an den Tag legt, entledigte sich ihrer Aufgabe auf sehr befriedigende Weise. Im Uebrigen war die Ausführung der Verdi'schen Oper eine sehr mittelmässige, und man thäte wohl am besten, sie gar nicht aufzuführen.

In Stockholm beging man vor Kurzem ein seltenes Jubiläum im Reiche der Oper; es wurde nämlich desselbst die Operette »*La Serva padrona*« von Pergolesi, hundert Jahre nach der ersten Aufführung (1781), zur Wiederaufführung gebracht. Diese prächtige Musik, die den Stempel des Genies trägt und deshalb noch stets interessirt, ist — 150 Jahre alt. Zur ersten Aufführung gelangte sie in Neapel (1734, als der geniale Schöpfer derselben, welcher überhaupt nur 26 Jahre alt wurde, sein 21. Jahr erreicht hatte). In Paris wurde die Operette 1746 zum ersten Male in italienischer Sprache aufgeführt und zwar von der Operngesellschaft, die Mazarin kommen liess. 1754 wurde sie mit der berühmten Favart in der Hauptrolle zum ersten Male in französischer Sprache gegeben und sie ist seitdem häufig und noch in der allerletzten Zeit in der Opéra-Comique zur Aufführung gebracht. Pergolesi schrieb im Ganzen 14 dramatische Werke.*)

*) Ich habe in früheren Correspondenzen einige Notizen in Betreff der früheren Violin- und Violoncellspieler gegeben; ich ergreife heute die Gelegenheit, um den Lesern eine grosse Anzahl der bedeutendsten Operncomponisten, von Gluck's Erscheinung bis auf die jetzige Zeit, beizufügen. Wie die oben erwähnten Notizen, ist auch die gegenwärtige des Resultat meiner eigenen Untersuchung. Zum Staunen ist vornehmlich die Thätigkeit sowohl der älteren als der neueren italienischen Operncomponisten.

Pergolesi, geb. vier Jahre vor Gluck, componirte 14 Opern; *Gluck*, 44 Opern. *Jomelli* (geb. 1714), 44; *Piccini*, nahe 150; *Paccini*, 145; *Fr. Philidor*, 28; *Grétry*, 60; *Monsigny*, 43; *Perez*, 34; *Duni*, 32; *Gassmann*, 19; *Dittersdorf*, 27; *Grétry*, 57; *Méhul*, 24; *D'Addayrac*, 49, *Mozart*, 16; *Howard*, 38; *Haydn*, 19; *Adam Hiller*, 14; *Zingarelli*, 41; *Paer*, 51; *Paisiello*, der ebenfalls eine »serva padrona« schrieb, 93; *Sacchini*, 41; *Salieri*, 45; *Cimarosa*, 87; *Simon Mayr* (der Lehrer Donizetti's und Rubini's) 73; *Donizetti*, 63; *Portogallo* (der Lehrer der Catalani), Opernzahl unbestimmt; *Boieldieu*, 45; *Spontini*, 20; *Mercadante*, 60; *Guglielmo*, 60; *Auber*, 48; *Rossini*, 39; *Winter*, 45; *Spohr*, 9; *Carafa*, 32; *Halévy*, 33; *Meyerbeer*, 15; *Weber*, 12; *Verdi*, 27; Gebruder *Ricci*, 27; *R. Wagner*, 12; *Gounod*, 14; *Cherubini*, 9, *Bellini*, 10, *Balfe*, 47; *Petrella*, Schuler von Zingarelli, 24. *Herold*, 15; *Reissiger*, 6; *A. Rubinstein*, 10, *H. Wuerst*, 6; *Goldmark*, 5.

Digitized by Google

[4]

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Fidelio.

Oper in zwei Acten

von

L. van Beethoven.

Vollständiger Clavierauszug

bearbeitet von

G. D. Otten.

Mit den Ouverturen in Edur und Cdur zu vier Händen.

Deutscher und französischer Text.

Pracht-Ausgabe in gross Royal-Format.

Zweite unveränderte Auflage.

In Leinwand mit Lederrücken Pr. 54 *M.* — In feinstem Leder Pr. 60 *M.*

Das Werk enthält nachstehende Beilagen:

1. **Beethoven's Portrait,** in Kupfer gestochen von *G. Gonzenbach.* — 2. **Vier bildliche Darstellungen,** gezeichnet von *Moritz von Schwind,* in Kupfer gestochen von *H. Merz* und *G. Gonzenbach,* namlich: **Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses. Erkennungs-Scene. Pistolen-Scene. Ketten-Abnahme.** — 3. **„An Beethoven",** Gedicht von *Paul Heyse.* — 4. Ein Blatt der Partitur in Facsimile von Beethoven's Handschrift. — 5. Das vollständige Buch der Oper, Dialog, Gesange und Angabe der Scenerie enthaltend. (Deutsch und französisch.) — 6. Vorwort mit biographischen Notizen und Angaben über die Entstehung der Oper.

[3] In meinem Verlage erschien:

Drei vierstimmige Gesänge

für gemischten Chor

mit Begleitung des Pianoforte

von

Max Zenger.

Op. 30.

No. 1. Die Nonne von Uhland. — No. 2. Abend von Dahn. — No. 3. Hans und Grethe von Uhland.

Clavierauszug Pr. 2 *M* 40 *Pf.* Stimmen à 40 *Pf.* Pr. 1 *M* 60 *Pf.*

Leipzig. **C. F. W. Siegel's** Musikalienhdlg.
(R. Linnemann.)

[3] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

ELOHENU

Hebräischer Gesang

für

Violoncello

mit Begleitung von kleinem Orchester oder Pianoforte

von

Friedrich Gernsheim.

Orchester-Partitur Pr. 1 *M* 50 *Pf* netto.
Orchester-Stimmen Pr. 2 *M* 50 *Pf.* (Violine I, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass à 15 *Pf.*)
Mit Pianoforte . . . . . Pr. 2 *M.*

[4] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Werke

von

Gustav Merkel.

		Mark
	Für Orgel.	
Op. 35.	**Adagio** im freien Styl zum Gebrauch bei Orgel-Concerten in Es	1,50
Op. 41.	**Introduction und Doppelfuge** (in H moll) No. 21 des Album für Orgelspieler	0,80
Op. 42.	**Zweite Sonate** (in G moll)	3,—
Op. 104.	**Fantasie und Fuge** (in A moll)	2,80
Op. 105.	**Einleitung und Doppelfuge** (in A moll)	1,80
Op. 115.	**Vierte Sonate** (in F)	3,—
Op. 116.	**Choral-Studien.** Zehn Figurationen über den Choral: „Wer nur den lieben Gott lässt walten"	2,80
Op. 118.	**Fünfte Sonate** (in D moll)	3,00
Op. 122.	**Zwei Andante** zum Concertgebrauche: No. 1 in As dur	1,80
	No. 2 in A moll	1,80
Op. 124.	**Zwölf Orgelfugen** von mittlerer Schwierigkeit zum Studium und zum kirchlichen Gebrauche: Heft 1	3,50
	Heft 2	4,—
	Einzeln: No. 1 in C dur. No. 2 in A moll. No. 3 in G dur. No. 4 in E moll. No. 5 in F dur. No. 6 in D moll. No. 7 in D dur. No. 8 in H moll. No. 9 in B dur. No. 10 in G moll. No. 11 in Es dur. No. 12 in C moll	à 0,90
Op. 129.	**Funfzehn kurze und leichte Choralvorspiele**	1,50
Op. 134.	**Zehn Vor- und Nachspiele:** Heft 1	1,80
	Heft 2	1,80
Op. 137.	**Sechste Sonate** (in E moll)	3,—
Op. 140.	**Imbente Sonate** (in A moll)	3,—
Op. 141.	**Concertsatz** (in Es moll)	2,—
Op. 146.	**Funfundzwanzig kurze und leichte Choralvorspiele.** (Ein Beitrag zur Förderung kirchlichen Orgelspiels.)	1,50
	Für Pianoforte zu zwei Händen.	
Op. 31.	**Genre-Bilder.** Vier kleine Charakterstücke	2,—
	Dieselben einzeln: No. 1. Kindermarsch	0,80
	No. 2. Fröhlicher Jägersmann	
	No. 3. Des Knaben Berglied	0,80
	No. 4. Besterlied	0,80
Op. 74.	**Abendbilder.** Vier Clavierstücke	2,—
	Einzeln: No. 1. In der Dämmerstunde	0,80
	No. 2. Marchen	0,80
	No. 3. Ständchen	0,50
	No. 4. Abendlied	0,50
Op. 75.	**Traumbild.** Idylle	1,30
	Für Pianoforte zu vier Händen.	
Op. 127.	**Waldbilder.** Funf Charakterstücke. Complet	4,00
	Einzeln: No. 1. Jagdzug	1,80
	No. 2. Waldesrauschen	1,30
	No. 3. In dusterer Nacht	1,30
	No. 4. Waldidyll	1,80
	No. 5. Ansiedlers Abendlied	1,—
Op. 128.	**Zwei Militair Märsche.** No. 1. Dehlirmarsch in Es	2,—
	No. 2. Trauermarsch in C moll	2,—

[5] Im Verlage von ***J. Rieter-Biedermann*** in Leipzig und Winterthur ist erschienen und kann durch jede Buch- oder Musikalienhandlung bezogen werden:

Nottebohm, Gustav, Beethoven's Studien. Erster Band. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Preis netto 12 *M.*

—— **Beethoveniana.** Aufsätze und Mittheilungen. Preis netto 7 *M.*

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Dresdener Strasse 44. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährlicher Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 11. Januar 1882. Nr. 2. XVII. Jahrgang.

Inhalt: Ludwig Spohr (Ludwig Spohr, ein Vortrag von Dr. H. M. Schletterer). (Schluss.) — Mitridate, italienische Oper von Mozart. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen [Für Clavier [Karl Ewald Op. 2, Liebes-Idyll, Sechs Charakterstücke und Valse Impromptu]. Für Clavier zu vier Händen [S. de Lange Op. 33, Sonate]). — Musik und musikalische Instrumente in Japan. — Anzeiger.

Ludwig Spohr.

Ludwig Spohr. Ein Vortrag von Dr. H. M. Schletterer. 36 Seiten gr. 8.

Nebst einem Verzeichniss der Werke Spohr's, historisch und systematisch abgefasst von Demselben. 39 Seiten gr. 8.

(Sammlung musikalischer Vorträge Nr. 29. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1881.)

(Schluss.)

Die Compositionen Spohr's fanden bei weitem nicht einen so allgemeinen Beifall, wie seine Virtuosenleistungen. Das Vorurtheil gegen diese Werke war in den letzten zehn bis funfzehn Jahren seines Lebens so stark, dass eine ganze Reihe derselben ungedruckt blieb. Wenn man den unleugbaren Werth seiner Musik beachtet, so muss die Ursache der Vernachlässigung derselben nicht allein in der Musik, sondern auch noch in allerlei Nebenumständen gesucht werden. Dahin rechnen wir, dass Spohr in der Kunst, Reclame zu machen, für sich eine Agitation ins Werk zu setzen und wie eine gut geschmierte und geheizte Maschine im Gange zu erhalten, ein grosser Stümper war. Wir glauben nicht, dass er so etwas jemals ernstlich versucht hat, und wenn es geschah, dann ist es gewiss ungeschickt angefangen. Wer nun weiss, in welcher Zeit wir leben; was für eine Macht die Zeitungen haben; wie Componisten, die vielleicht nicht den zehnten Theil von dem specifisch musikalischen Gewicht Spohr's besitzen, sich behäbig oben auf halten, wenn sie mit Geschick auf dem Gewässer der Presse schwimmen können — wer dies erwägt, der wird die Zurücksetzung Spohr's einigermassen erklärlich finden.

Die weiteren Ursachen muss man in den Werken suchen. Der Herr Verfasser kommt uns hier eine gute Strecke Weges entgegen, indem er schreibt: »Spohr's Werke, vermöge ihrer Charaktereigenthümlichkeit und unleugbaren Originalität eine ganz einzige Stelle in der musikalischen Literatur einnehmend, erzeugen in noch bemerkenswertherer Weise, als die anderer Componisten, durch die Art namentlich, wie er zu moduliren pflegt, den Eindruck der Manierirtheit und lassen trotz des Reichthums und der Vielseitigkeit seinen Schaffens das Gefühl einer gewissen Begrenzung seiner schöpferischen Kraft aufkommen. Wir erkennen als weitere Ursache dieser Erscheinung das strenge Festhalten an künstlerischen Formen, aus denen er, auch bei der freiesten Behandlung im Besondern, nie heraustritt.« (S. 9.) Eine derartige Formalität wird sich immer geltend machen, wenn das innere Leben nicht in genügender Stärke reagirt.

Weiter können wir solche allgemeine Betrachtungen hier nicht fortsetzen, um nicht zu sehr in die Breite zu gerathen, sondern wollen lieber einen einzelnen Theil seiner Werke hervor heben und mit einigen Worten begleiten. Aus besonderen, weiter unten erkennbaren Gründen wählen wir dazu die Spohr'schen Oratorien. Ueber dieselben schreibt der Verfasser: »Glücklicher als auf dem Gebiet der Oper war Spohr auf dem des Oratoriums, obwohl er auch hier von Anfechtungen nicht verschont blieb, von gewissen Schwächen nicht frei zu sprechen ist. Hier leisteten ihm die Texte, die er zu componiren veranlasst wurde, wesentlichen Vorschub, aber er trat sofort aus dem Rahmen des Herkömmlichen heraus und vermochte in seinen geistlichen Werken den dramatischen Componisten nie zu verleugnen. Seine drei grossen Oratorien, von denen hier allein die Rede sein kann: »die letzten Dinge«, »des Heilands letzte Stunden« und »Babylons Fall« enthalten wirkungsvolle Chöre, ja die Doppelchöre in letzterem Werke sind grossartig zu nennen; dennoch war das Gebiet der Chorcomposition nicht sein eigenstes; namentlich widerstrebt seiner Modulationsweise die strenge Form der Gesangfuge. Das dem dramatischen Ausdruck zuneigende, z. B. die Kriegerchöre, die Chöre der Festgenossen Belsazars, erscheint denn auch vorwiegend gelungen. Weniger durch die Wucht breit fortströmender Chormassen, als durch das Gegenüberstellen von Solo und Chor sucht Spohr tiefere Wirkungen zu erzielen. Kaum findet sich ein grösserer Chor in den Oratorien, der nicht von einer Solostimme oder einem Soloquartett unterbrochen würde. Für den Zuhörer gewinnt dadurch eine Composition wohl an Reiz und Abwechslung, besonders wenn man mit so grosser Geschicklichkeit, wie Spohr, Chor und Soli zu wechseln oder auch zusammengehen zu lassen versteht. Einzelne solcher Nummern, namentlich in den »letzten Dingen«: »Selig sind die Todten«, »Heilig, heilig«, »Betet an«, »Heil dem Erbarmer«, im »Fall Babylons«: »Herr, wir flehn« u. s. w. sind geeignet, tiefste Ergriffenheit hervorzurufen, man glaubt himmlische Musik zu hören; aber Gewalt und Grösse Händel'scher Chöre wird dennoch nicht erreicht. Auch den Sologesängen fehlt, bei aller Wärme und rührenden Innigkeit, die ernste Weihe, die z. B. Mendelssohn noch zu erreichen wusste. Spohr's Oratorien sind daher auch keine streng geistliche, sondern eher weltliche, wenn auch fromme und von Andacht erfüllte Werke. Der »Fall Babylons« zählt überhaupt zu den weltlichen Oratorien, wie »Samson«, »Judas Maccabäus«, »Schöpfung«, »Jahreszeiten«, »Christus am Kreuz«, »Elias«, »Paulus«, im Grunde alle Compositionen gleicher Gattung. In noch minderem Grade, als das geistliche, gelingt Spohr das specifisch kirchliche Tonwerk. Der Grund dafür

Digitized by Google

dürfte zumeist darin zu suchen sein, dass er nie das urkräftige Bibelwort, wie die Luther'sche Uebersetzung es giebt, sondern immer verwässerte und verflachte Texte wählte. Mendelssohn's Psalmübertragungen oder aus dem Englischen übersetzte Psalmen büssen schon durch ihre Worte einen Grosstheil ihrer Wirkung ein. Allerdings hat sie der Componist auch weniger für die Kirche, als den Concertsaal bestimmt und hier, einem andere Ansprüche erhebenden Publikum gegenüber, sind sie denn auch ganz an ihrem Platze. Ungeachtet dieser Ausstellungen zähleu Spohr's Oratorieu zu den immer gern und mit Theilnahme wieder gehörten, besteu Werkeu ihrer Gattung. Sie alleiu entschwanden der Erinnerung des Publikums nicht völlig. Im Uebrigen muss man sich zu trösten wisseu. Händel und Bach kounteu hundert Jahre vergessen sein. Haydu, Gluck, Cherubini, Mozart begegnen wir nur noch in ihren auserlesensten Schöpfungen. Ist nicht auch der Stern des noch vor Kurzem viel bewunderten Mendelssohn bereits im Erbleichen?« (S. 16—17.)

Das grössere Glück, welches hier dem Componisten Spohr auf dem Gebieta des Oratoriums, verglichen mit dem der Oper, zugeschrieben wird, dürfte wesentlich auf äussere Umstäude zurück zu führen, also für das Werthverhältniss der Werke nicht erheblich seiu. Die Oper führt so zu sagen ein öffentliches Daseiu, das Oratorium dagegen eine Privat-Existeuz. Ist die erste aus irgend welcheu Gründen zeitweilig vom Schauplatze abgetretea, so müssen schon besonders güstige Umstände zusammen wirkeu, wenu sie wieder dahin zurückkehreu soll. Beim Oratorium ist es anders, hier sind weder lauter bezahlte Säuger nöthig, noch Decorationen, noch eingerichtete Theater; Privatvereine singen es zu ihrem Vergnügeu, bezahlen die Kosten der Aufführung, nehmen an Local und Sängern was zu haben ist, begleiten mit blossem Clavier, wenu ein Orchester zu theuer wird, und strecken sich in allem und jedem nach ihrer Decke. Solche Vereine sind gründlich conservativ; ist doch oft der Aulass zur Aufführung eines bestimmten Oratoriums der, dass Stimmen und sonstige Materialien dazu noch von Alters her im Besitze des Vereins sich befiuden oder auf bequeme Art erlangt werden kööneu. Schon aus diesem Grunde hat das Oratorium ein längeres Leben, als die Oper, freilich auch ein weniger glüozendes. Dass aber — um auf Spohr zurück zu kommen — seine Oratorien einen solchen Vorzug verdienen sollten im Vergleich zu seinen Opern, können wir nicht zugebeu und wird auch wohl des Verfassers Meinuug nicht seiu. »Das dem dramatischen Ausdruck zuneigende« soll Spohr im Oratorium »vorwiegend gelungen« sein, was sicherlich richtig ist. Mit anderen Worten heisst das aber doch, der Hauptvorzug Spohr'scher Oratorieu liege in einer Eigenschaft, die im Oratorium weuigstens entbehrt werden kann, in der Oper dagegeu unerlässlich ist. Die Hiuweisung auf die Bühue ist in diesen Oratorien um so stärker, weil das nöthige Gegengewicht in den Chören fehlt. Auch den obigen Worten des Verfassers zufolge war bei Spohr trotz manches Gelungenen dennoch »das Gebiet der Chorcomposition nicht sein eigenstes; namentlich widerstrebt seiuer Modulatiousweise die strenge Form der Gesangfuge.« Damit widerstrebt ihr denn allerdings sehr viel auf diesem Gebiet.

Die Erwähnung der Gesangfuge erinnert uns au die Art, wie Spohr überhaupt Fugen lernte — wir sagen absichtlich »Fugen«, nicht »fugiren«. Er erzählt es uns mit seltsamer Offenherzigkeit in seiuer Biographie —: »Bei der Rückkehr uach Gotha fand ich einen Brief von Bischoff vor, in welchem dieser mir mittheilte, er sei vom Gonverneur von Erfurt aufgefordert worden, dort im nächsten Sommer zur Feier des Napoleonstages, am 15. August, ein grosses Musikfest zu veranstalten. Er sei auch bereits mit ihm über die Bedingungen einig geworden und bitte mich nun, die Leitung desselben zu übernehmen und für deu ersten Tag ein neues Oratorium zu schreibeu. Ich hatte mir längst gewüuscht, mich auch einmal im Oratoriensti versuchen zu können und ging gern auf diesen Vorschlag ein. Es war mir bereits von einem jungen Dichter in Erfurt der Text eines Oratoriums angetragen worden, in welchem ich grossartige Momente für Compositiou gefunden hatte. Es hiess: »Das jüngste Gerichte. Ich erlangte das Buch und machte mich sogleich au die Arbeit. Bald fühlte ich jedoch, dass es mir für deu Oratoriensti noch zu sehr an Gewaudtheit im Contrapunkte und im Fugireu fehlte, und unterbrach daher meine Arbeit, um erst die nöthigeu Vorstudien dafür zu machen. Von eiuem meiner Schüler erborgte ich Marpurg's »Kunst der Fuge« und vertiefte mich sogleich in das eifrige unausgesetzte Studium dieses Werkes. Nachdem ich nach dieser Anleitung eiu halbes Dutzeud Fugen geschrieben hatte, von denen mir die letzteren ganz gut gerathen schieneu, nahm ich die Composition meines Oratoriums wieder auf und vollendete es nun, ohne wieder davou abzulassen. Nach dem Verzeichnisse ist es im Januar 1812 begonnen und im Juni beendigt worden.« (Selbstbiographie I, 168—169.) Die Naivetät dieser Aeusserungeu hat seit dem Bekanntwerdeu der »Autobiographie« überall Verwunderung erregt, und wir glauben auch, dass dieser Bericht über Spohr's Fugeustudien eine geschichtliche Bedeutuug besitzt. Was einst die Grundwurzel der ganzeu Compositiou bildete, das war in den Kreiseu, durch welche Spohr seine Bildung erhielt, bereits soweit erstorben, dass er ein allgemeiu bekannter Componist werdeu kounte, ohne damit in lebendige Berührung gekommen zu sein, und schliesslich genöthigt war, es wie eine todte Sprache aus einem alten Buche zu erlernen. Eine todte Sprache blieb es ihm denn auch, mochten die Exercitien in derselben auch noch so »gut gerathen« scheinen. Hier liegt der wuude Punkt, den man berühren muss, um gerecht zu sein. Wer auf Spohr's älteren Zeitgenossen Cherubini blickt, der kann gewahr werden, dass damals die Deutschen den Vorzug besassen, es in der coutrapunktischen Verkommeuheit am weitesten gebracht zu habeu.

Auf derartige Mängel wird hauptsächlich Alles zurück zu führen sein, was bei dieseu Werken auffällt. Wir glauben, dass unsere Auffassuug mit der des Vefassers im Wesentlichen zusammen trifft, wenn man nur die Hauptsätze ins rechte Licht stellt. Vorbin sagte er, Spohr's Modulatiousweise widerstrebe der strengen Form der Gesangfuge. Mit anderen Worten heisst das: sie ist zu einer wirklich contrapunktischen Gestaltuug unbrauchbar. Aber welcheu Werth hat eine solche Modulationsweise? Sie hat Werth und Bedeutuug soweit die Violine reicht, ist auch einigen Instrumenten natürlich, aber dem Gesange zuwider. Man muss nur nicht vergesseu, dass die für Gesangfugen geeignete Modulatiou überhaupt diejenige ist, auf welcher der ganze Gesang beruht, und dass die solcheu Compositioueu nicht entsprecheude Modulationsweise einen durch und durch antivocalen Charakter hat, was zwar am meisten in fugirter Mehrstimmigkeit, jedoch auch in einfachen Chören*) und ebenso sehr in Sologesügen hervortritt. Der Herr Verfasser sagt mit den nachstehenden Worten ganz dasselbe, er hat nur unterlassen den Zusammenhang herzustelleu. »Nicht mit Unrecht — schreibt er — hat mau Spohr, der verhältnissmässig erst spät mit Gesangcompositioneu sich beschäftigte, beschuldigt, für die Siugstimme oft unsangbar geschrieben, die Solopartien seiner Opern wie die Principalstimmen seiner Soloquartette behandelt zu haben. In der Schlussfuge des Vaterunsers z. B. wird sogar dem Chore ein Instrumentalstück zugemuthet, wie denn überhaupt die Schlusschöre seiner Oratorien an die Leistungsfähigkeit der Ausführenden höchste Forderungen

*) »Die Schwierigkeiten der Mittelstimmen in den Chören [von Spohr] lernt man bei einiger Uebung bald überwinden.« (S. 49.)

Digitized by Google

stellen. Ein Componist, der alle Räthsel harmonischer Tonverbindungen gelöst, ein Geiger, der auf seinem Instrumente zu singen verstand, wie Spohr, konnte in den Irrthum verfallen, das den Instrumenten Mögliche auch von den Singstimmen zu begehren. Doch sind es vornehmlich nur die brillanten, mit schwierigen, an seine Concertstücke erinnernden Passagen ausgestatteten Partien seiner Opern die auf diese Weise sterblich erscheinen und dadurch unserem Geschmacke sich theilweise entfremdeten. Sie bildeten wohl auch einen der Gründe, warum die Spohr'schen Opern so selten auf dem Repertoire erscheinen; zu ihrer Besetzung sind in erster Linie Sänger mit vorzüglich geschulten und gebildeten Stimmen erforderlich, eben so vortrefflich in ihrer Kunstbranche, wie Spohr es in der seinen, als Violinspieler, war. Wo findet man aber solche, wenigstens in hinreichender Zahl, heute noch an einer Bühne vereint?» [S. 18—19.] Und wenn man sie finde, diese vorzüglich geschulten und gebildeten Sänger, ist es dann wirklich des Verfassers Meinung, dass ihre seitene Kunst würdig verwendet wäre in Compositionen, die nicht einmal soweit dem Sänger entgegen kommen, dass sie für sein Organ geschrieben sind? Sollen wir in Deutschland auf dem Vocalgebiet immer Kinder bleiben, welche eben die kostbarsten Schätze am geringsten achten und nur in der instrumentalen Musik wissen, dass zwei mal zwei vier ist, dass Mittel und Zweck zusammen stimmen müssen? Wird aber verlangt, Werke, die nicht passend für Singstimmen geschrieben sind, durch Singstimmen aufzuführen wegen ihres tiefen Gehaltes u. s. w., — so gilt darüber ganz dasselbe, was der Herr Verfasser S. 24 treffend gegen moderne Violinconcert-»Schöpfer« bemerkt hat. Seien wir daher offenen Sinnes bereit, die gediegenen Producte unserer grossen Componisten aufzunehmen, aber auch nicht blind gegen die bleibend gültigen Anforderungen der Kunst! Was Meister Spohr anlangt, so ist derselbe in ganz besonderer Weise Specialist und als solchen müssen wir ihn hoch halten, wenn wir unsere wahren Interessen verstehen. Seine Violinwerke sollten daher zehnmal so viel gespielt werden, als gegenwärtig der Fall ist. —

Spohr's Verhältniss zu den grossen Meistern vor und neben ihm ist früher viel besprochen und fast ebenso häufig getadelt worden. Was wir hier zum Schlusse darüber, zum Theil aus persönlicher Erinnerung, beibringen, dürfte nicht geeignet sein, jenen Tadel zu widerlegen. Der Verfasser berührt den Gegenstand ebenfalls, aber nur flüchtig in einer Anmerkung S. 7 und hauptsächlich zu dem Zwecke, Spohr gegen die Verketzerungen der Beethovenianer in Schutz zu nehmen. »Man hat es Spohr sehr verdacht, dass er für die letzten Werke Beethoven's sich nicht besonders zu erwärmen und zu begeistern vermochte, dass er Mozart allen anderen Tonsetzern vorzog. Letzterer Anschauung dürfte sich das reifere Urtheil im Allgemeinen überhaupt zuneigen. Für Schiller schwärmt die entzündbare Jugend, an Goethe schliesst sich der denkende Mann an.« [S. 7.) Aber in den Gegensatz von Schiller und Goethe stehen wir in der Musik doch wohl nicht, was jene Epoche anlangt; und sodann befinden sich hinter dem Berge auch noch Leute. Was hilft schliesslich alles Sträuben gegen Thatsachen, welche nicht durch unsere Einbildung, sondern durch die elementare Gewalt der Kunst geschaffen sind? Dass »das reifere Urtheil« an *Mozart* den Preis geben werde, glaubt der Verfasser; aber wir sind hingegen der Ansicht, dass man erst jetzt langsam und mühsam in das Stadium eines solchen reiferen Urtheils zu treten sucht und bisher gerade bei Mozart conventionell oder in jugendlicher Sorglosigkeit geschwärmt hat. Die Vorliebe, welche Spohr für Mozart hatte, führte nicht daher, dass der grosse Violinist tiefer blickte, als alle Uebrigen, sondern sie beruhte auf einer Familienverwandtschaft. Auch bei Mozart überwiegt das Instrumentale und gestaltet den Gesang nach seinen Formen: aber diese Formen sind fein gegliedert, von schönstem Ebenmasse, aufs vollkommenste musikalisch erfüllt. Wen anders als diesen Mozart konnte ein Spohr zu seinem Abgott machen? Durch Neigung und Bildung war er geborner Mozartianer.

Er war dies — trotz der abweichenden Gestalt seiner eignen Compositionen — in einem Maasse, dass er für andere Grössen der Tonwelt wenig Sympathie übrig behielt. Auch hierüber hat er vielen Tadel hören müssen. Der Verfasser erwähnt S. 7 nur das, was sich auf Beethoven bezieht. Von Beethoven singen jetzt die Sperlinge auf den Dächern, es hält daher für eine besonnene Stimme schwer, sich in diesem Gezwitscher Gehör zu verschaffen. Fragen wir also lieber, wie Spohr sich zu den grossen Meistern der früheren Zeit stellte und zu den Bestrebungen, die ältere Tonkunst wieder der Gegenwart bekannt zu machen. Derartige Bestrebungen waren etwa seit 1820 im Gange und culminirten in der 1850 gegründeten Bachgesellschaft, sowie in der 1856 folgenden Händelgesellschaft. Alle diese Ereignisse fielen in die letzte Hälfte von Spohr's Leben, wo er in voller Kraft stand und einen weit reichenden Einfluss besass. Wie haben dieselben auf ihn gewirkt, und wie hat er da, wo er durch sie die Kunst fördern konnte, sich zu ihnen verhalten? Um dieses am kürzesten zu beantworten, wollen wir auf eine Mittheilung seiner Autobiographie Bezug nehmen. Dort liest man:

»Um diese Zeit [1857] ereignete sich ein verdriesslicher Vorgang, der, obgleich für Spohr eigentlich ohne weitere Bedeutung, doch hier wohl nicht unerwähnt bleiben darf, da derselbe in allen musikalischen Blättern zu wiederholter Besprechung Veranlassung gegeben. Seit längeren Jahren bereits Mitglied der in Leipzig bestehenden Bach-Gesellschaft, war Spohr nämlich jetzt im Namen des Comités von Freunden dazu aufgefordert, auch der neu zu gründenden Händel-Gesellschaft beizutreten, worauf er indessen auf gleichem Wege, nicht officiell, unter Anführung mehrfacher Gründe ablehnend antwortete. Einige Zeit nachher wurde er von seinen musikalischen Freunden auf einen Artikel in den «Signalen» aufmerksam gemacht, worin es hiess, er habe auf die an ihn ergangene Aufforderung geantwortet: »Da mir Händel noch unausstehlicher ist als Bach, so muss ich das ablehnen.« Obgleich er sich des Wortlauts der damals gegebenen Antwort nicht genau erinnerte, so konnte er in dem Angeführten jedenfalls nur eine hässliche Entstellung der von ihm gebrauchten Ausdrücke erkennen, und er schrieb daher in seiner Angelegenheit an Hauptmann. »So wenig ich sonst beachte, was in den Musikzeitungen steht, so hat mich doch der von Ihnen erwähnte Artikel sehr geärgert, weil es nur eine hämische Verdrehung der Ihnen gegebenen Antwort sein kann, da unser mit Ihnen ich mit Niemand über die Angelegenheit ein Wort weder mündlich noch schriftlich gewechselt habe. Es wäre daher wohl natürlich, dass Sie sich bei dem Redacteur der «Signale», der den Artikel zuerst gebracht hat, einfach erkundigten, wer ihm meine Antwort so entstellt mitgetheilt habe, und von ihm verlangten, dass er sie widerrufe und berichtige. Sollte es Ihnen aber unangenehm sein, so bin ich auch der Meinung, dass die Sache nicht wieder aufgerührt, und lieber der Vergessenheit übergeben werde, da ohnehin kein vernünftiger Mensch glauben wird, dass ich, so, wie der Artikel besagt, geantwortet haben könnte. Nur wünschte ich, dass wenigstens Gervinus durch Sie gelegentlich erführe, dass ich so nicht geantwortet habe, da mir an dessen guter Meinung allerdings gelegen ist.« Und wahrlich, wer irgend Gelegenheit gehabt, zu sehen, wie Spohr in dem von ihm gestifteten Gesangverein eine lange Reihe von Jahren hindurch fast sämmtliche Händel'sche Oratorien immer von Neuem vorzugsweise zu den Vorträgen wählte und mit Ausrufen bewundernden Entzückens begleitete, — wie er keine Mühe scheute, um

Digitized by Google

bei nicht allzu glänzenden Gesangeskräften dennoch zu wiederholten Malen die schwierige Passionsmusik von Bach am Charfreitag zu würdiger öffentlicher Aufführung zu bringen, — wer das Alles mit ariehte, dem konnte es wohl nicht zweifelhaft bleiben, dass der seinen Ablehnungsgründen entnommene Mangel an Interesse keineswegs auf die ihm grösstentheils längst bekannten hochgeschätzten Meisterwerke selbst bezogen werden durfte, sondern nur auf den eigenen Besitz jener umfangreichen Partituren, zu deren Studium er, nachdem er bereits ins Greisenalter getreten, allerdings nicht mehr geneigt sein mochte.« (Selbstbiographie Bd. II, S. 379—381.)

Hier muss ich mit persönlichen Erinnerungen eintreten. Zunächst sei gesagt, dass mir diese Stelle in Spohr's Biographie bisher unbekannt war, da ich das Buch erst kürzlich gelesen habe. Ebenfalls unbekannt blieb mir der Artikel der »Signale«, den ich nie gesehen habe, so dass ich weder die Nummer, noch den Jahrgang anzugeben weiss und nur vermuthungsweise die erste Hälfte des Jahres 1857 nennen kann. Hat derselbe wirklich ein allen musikalischen Blättern zu wiederholter Besprechung Veranlassung gegeben«, wie die Biographie versichert, so mag es allerdings auffallend sein, dass ich hiervon bis heute nicht das geringste erfahren habe. Aber dies ist am Ende wohl nicht auffallender, als die andere Thatsache, dass ich überhaupt keine Verbindung mit irgend einer Zeitung unterhielt und niemals eine Zeile über die Händelausgabe für die Tagespresse schrieb. Der mir angeborne Widerwille gegen alle Agitation war ein beständiger Anlass von Reibungen zwischen Gervinus und mir. Jenen Artikel der »Signale« kann ich also weder geschrieben noch veranlasst haben. Dies musste hier gesagt werden, damit man das Folgende so unbefangen aufnimmt, wie es gegeben wird.

Die deutsche Händelgesellschaft wurde im Sommer 1856 gegründet. Bald darauf reiste ich nach Wolfenbüttel zur Fortsetzung angefangener Studien, und von hier nach Kassel, hauptsächlich um in der dortigen Bibliothek gewissen Werken von Schütz nachzuspüren. In etwa vier Wochen (Juli bis August) brachte ich dort eine fast unglaubliche Menge von Tonsätzen aus alten Stimmen in Partitur. Der Bibliothekar, welcher mir wahrscheinlich wegen meiner Arbeitswuth seine Neigung zuwandte, war Hausfreund bei Spohr und fragte mich, ob ich den Meister nicht besuchen wolle, er sei schon von ihm vorbereitet und werde mich gewiss freundlich aufnehmen. Nun ist eine andere und zwar sehr grosse Schwäche von mir, dass ich in einem fremden Orte niemals die Berühmtheiten aufsuche, noch diejenigen, welche die grossen Glocken läuten, es sei denn, dass mich wirkliche Geschäfte zu ihnen führen. So war ich seit 24 Jahren in London, ohne den Tower oder irgend einen der musikalischen Kritiker besucht zu haben; nur bei Chorley war ich ein mal auf directe Einladung. Von der guten Stadt Leipzig und dem hochpreislichen Berlin wird mir dasselbe bezeugt werden. Wo ich war, besorgte ich meine Geschäfte auf dem kürzesten Wege und zog wieder von dannen; so ist es bis heute geblieben. Wenn ich erwäge, dass Mancher, dar mir giftige Pfeile nachsandte, ohne dass ich ihm irgend etwas zu Leide gethan hätte oder thun wollte, nach persönlicher Berührung anders gehandelt haben würde, so muss ich die erwähnte Eigenthümlichkeit wirklich für eine Schwäche und das Vertrauen auf die blosse ehrliche Arbeit und den guten Zweck für einen Irrthum halten. Den allbekannten Theoretiker A. B. Marx sah ich einmal (1856) in Berlin Unter den Linden vor einem Schaufenster stehen. Es wäre vernünftig von mir gewesen, ihm in seiner Wohnung einen Besuch zu machen; mir würde das nicht geschadet haben und ihn hätte es vermuthlich angenehm berührt, konnte ich ihm doch in Wahrheit bezeugen, mit welcher Begeisterung ich wenige Jahre zuvor das Vorwort zum zweiten Bande seiner Compositionslehre gelesen hätte, einem Werke, in welchem ich vielleicht besser Bescheid wusste, als mancher Schüler von ihm. Nun nahm er von allem das Gegentheil an. Durch einen solchen Besuch würde ich sicherlich auch verhütet haben, dass er sich in Sachen der Händel-Ausgabe blamirte, wie sogleich erzählt werden soll.

Meister Spohr hätte ich ohne die Anregung durch den Bibliothekar wohl ebenfalls nicht aufgesucht. Eine Veranlassung lag allerdings vor. Der Aufruf zur Betheiligung bei der Händelausgabe sollte von den bekanntesten deutschen Musikern unterzeichnet werden; selbstverständlich wurde auch Spohr dazu aufgefordert, und zwar durch seinen Freund Hauptmann. Solches war bereits geschehen, als ich nach Kassel ging; eine Empfehlung von Hauptmann an Spohr wäre also das Richtige gewesen, aber ich dachte nicht daran, sondern lediglich an die musikalischen Schätze der Bibliothek. An einem heissen schönen Sonntag Nachmittage ging ich zu Spohr. Er sass in der Laube, die in dem ziemlich grossen Garten vor seinem Hause sich befand, und las Novellen; wie man mir sagte, widmete er den Romanen viele Zeit. Damals war er noch im Dienst, 72 Jahre alt und ganz frisch. In dem hin und her gehenden Gespräch, an welchem auch eine junge Dame des Hauses theilnahm, kamen wir bald auf die projectirte Händelausgabe. Spohr sagte: »Mein Freund Hauptmann hat neulich davon an mich geschrieben, ich habe ihm aber geantwortet, dass ich mich nicht daran betheiligen werde. Die Sachen interessiren mich wenig. Da habe ich die Ausgabe der Bachgesellschaft; ich gebrauche sie nicht, und meine Frau kann nichts damit anfangen, weil kein Clavierauszug dabei ist. Uebrigens geht meine Kenntniss der Musik doch höchstens nur bis Gluck, Händel liegt mir ganz fern.« Bei der letzteren Aeusserung sagte ich, an die junge Dame gerichtet: »Man wird schwerlich geneigt sein zu glauben, dass der Componist des ‚Fall Babylons' für Händel kein Verständniss haben sollte«, — was als Compliment sehr gut aufgenommen wurde und die Angelegenheit beschloss. Die ganze Unterhaltung wurde in vollkommener Höflichkeit ohne irgend welche Aufregung geführt. Ich erzählte auch noch von meinen Arbeiten auf der Bibliothek, was ich an verschollenen oder seltenen Werken von Schütz, Monteverde und vielen Andern dort gefunden habe und nun in Partitur setze. Mit einer mich sehr belustigenden Verwunderung hörte Spohr das an, blickte auf die junge Dame, und in seinem Gesicht stand wie mit Fracturschrift geschrieben: »Worauf ein Mensch doch verfällt, was er nicht alles hervorsucht, wie weit sich die Liebhaberei erstrecken können, man sollt's wirklich nicht glauben!« Uebrigens — bemerkte er — hat ein Freund von mir, als wir einmal in Gesellschaft auf der Moritzburg waren, die Composition, die auf dem runden Tisch geschrieben steht, in Partitur gebracht, und wunderten wir uns, dass es wirklich schon ganz reine Harmonie ist.« Der vierstimmige Gesang auf dem berühmten Tische in der Moritzburg in Wilhelmshöhe ist um 1600 entstanden. Man bedenke, Spohr war also verwundert darüber, dass die Menschen einige Jahre nach Palestrina's Tode *schon in reiner Harmonie* zu componiren im Stande waren!

In der nächsten Händel-Conferenz in Leipzig berichtete Hauptmann über Spohr's Ablehnung, und ich erzählte einiges aus der soeben mitgetheilten Unterhaltung. Die Herren Breitkopf & Härtel lasen einen Brief vor von Marx, der ebenfalls ablehnend lautete und folgende Gründe angab: Er, A. B. Marx, habe Händel's Werke genau studirt und sei zu dem Resultat gekommen, dass sie *nicht verdienten* in einer derartigen Gesammtausgabe gedruckt zu werden. Ausserdem gehe das Unternehmen von Solchen aus, die ihm unbekannt seien. Letzteres sollte auf mich zielen, ich denke aber noch jetzt mit Vergnügen an das entrüstete Gesicht von Jul. Rietz, der die Namenlosigkeit auf sich bezog. Von beiden Männern wurde nichts verlangt, als der Name unter einen harmlosen Aufruf; Subscription

Digitized by Google

war nicht damit verbunden. Der Eine lehnte ab, weil er Händel *nicht genug* kannte; der Andere, weil er ihn *zu gut* kannte!

Beschränktheit war ein hervorstechender Zug in Spohr's künstlerischem Charakter, den eine parteilose Beurtheilung nicht verhehlen darf. Dass er selbst von Freunden so angesehen wurde, z. B. von Hauptmann, könnte ich hier mit interessanten Aeusserungen belegen. Er bleibt trotzdem eine grosse Gestalt im Reiche der Tonkunst, die uns theuer sein muss.

Chr.

Mitridate, italienische Oper von Mozart.

Mozart's Werke. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Serie V, Opern. Nr. 5: Mitridate, Rè di Ponto, Opera seria in 3 atti. Partitur 477 Seiten Fol. Preis ℳ 13. 50. (1881.)

(Fortsetzung.)

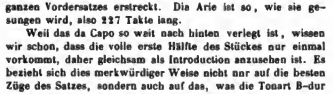
Der Primadonna folgt der Primo uomo, der zugleich ihr Geliebter ist, mit einer ähnlich geformten Arie, welche aber nicht durch ein einfaches, sondern durch ein accompagnirtes, d. h. von vierstimmiger Harmonie der Saiteninstrumente begleitetes Recitativ eingeleitet wird. Dieses Recitativ »*Qual tumulto*« (S. 21—22) war vielleicht das erste der Art, welches Mozart versuchte. Es ist auch mehr *Arioso* als Recitativ, die instrumentalen Zwischensätze erscheinen wie Takte, die aus einer Arie herausgeschnitten sind. Dadurch wird die Declamation lahm und unkräftig, sie erfährt also durch den Hinzutritt der Instrumente keine Steigerung, sondern eine Schwächung, wie es immer der Fall sein wird, wenn das, was Rede sein soll, unbewusst in den Gesang hineingezogen wird. Es ist begreiflich, dass Mozart im begleiteten Recitativ eine unsichere Hand zeigte.

Die anschliessende Arie in B-dur

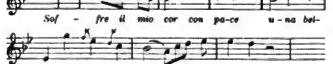
Soffre il mio cor

ist 182 Takte lang (Köchel giebt aus Versehen 199 Takte an), von denen auf den Vordertheil 156 im $^4/_4$-Takt, auf den Mitteltheil 26 Takte im $^3/_4$-Takt kommen; zwei Takte leiten sodann in den 110. Takt des Vordertheils, wo das da Capo beginnt, welches sich also über 47 Takte oder nur über ein Drittel des ganzen Vordersatzes erstreckt. Die Arie ist so, wie sie gesungen wird, also 227 Takte lang.

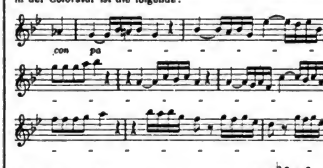
Weil das da Capo so weit nach hinten verlegt ist, wissen wir schon, dass die volle erste Hälfte des Stückes nur einmal vorkommt, daher gleichsam als Introduction anzusehen ist. Es bezieht sich dies merkwürdiger Weise nicht nur auf die besten Züge des Satzes, sondern auch auf das, was die Tonart B-dur am entschiedensten markirt. Der Gesang beginnt:



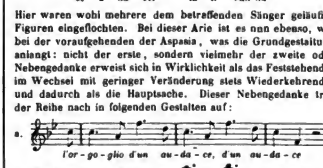
Aber dieses schöne Motiv hören wir nicht wieder, sondern eine Wiederholung der Worte in C-moll, die dann da Capo gesungen wird und so beginnt:



In einem rein instrumentalen Satze kann durch eine solche weit abschweifende Modulation die Mannigfaltigkeit erhöht werden; aber beim Gesange ist es sicherlich vom Uebel, weil hier die wirksamen Mittel viel näher zur Hand liegen. Die Hauptstelle in der Coloratur ist die folgende:



Hier waren wohl mehrere dem betreffenden Sänger geläufige Figuren eingeflochten. Bei dieser Arie ist es nun ebenso, wie bei der vorausgehenden der Aspasia, was die Grundgestaltung anlangt: nicht der erste, sondern vielmehr der zweite oder Nebengedanke erweist sich in Wirklichkeit als das Feststehende, im Wechsel mit geringer Veränderung stets Wiederkehrende, und dadurch als die Hauptsache. Dieser Nebengedanke tritt der Reihe nach in folgenden Gestalten auf:



Die letzte Version (d) erscheint im da Capo, kommt also zweimal vor. Durch diese fünf Stellen ist das Motiv genügend eingeprägt, um unverlierbar im Gedächtniss zu sitzen. Für den Sänger bleibt es freilich immer eine Schwierigkeit, weil er sich vier Abweichungen einzuüben hat. Das alles, — nicht nur die Erhebung der Nebensache zur Hauptsache, sondern auch die beständig variirende Formung derselben, — rührt lediglich davon her, dass instrumentale Gestaltungsnormen an die Stelle der vocalen gesetzt sind.

Dieselbe Person hat noch eine andere Arie mit da Capo, Nr. 12:

Lungi da te, mio bene, D-dur.

Auch dieser geht ein längeres begleitetes Recitativ voraus, ein Dialog mit Aspasia; hier sind ebenfalls ariose Stellen zwischen den recitativischen zu finden, doch nicht so häufig, wie in dem ersten Recitativ. Die Wechselrede verursachte schon eine grössere sprachliche Lebendigkeit.

Bei der Arie fällt auf, dass sich das Tempo aus der Musik schwer würde bestimmen lassen. Der Hauptsatz ist »*Adagio cantabile*«, der kurze Mittelsatz »*Allegretto*« überschrieben. Ohne diese Beischriften würde man das richtige, d. h. das von dem Componisten gewollte Tempo leichter verfehlen als treffen;

Digitized by Google

wir dürfen deshalb diese Bezeichnungen willkürliche nennen. Der Satz ist in der Begleitung mit der bei Mozart gewöhnlichen Mannigfaltigkeit ausgestattet, sticht aber nicht durch besonderen Gehalt hervor, was schon aus der Bemerkung über das Tempo zu entnehmen ist. Das da Capo ist sehr kurz, weil nur die letzten 16 Takte des Hauptsatzes wiederholt werden. Das ganze Stück zählt 84, mit der Wiederholung 100 Takte, und der Kürze desselben entspricht auch das Uebrige, so dass weiter kein Anlass zu besonderen Bemerkungen vorliegt.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Clavier.

Karl Ewald. Liebes-Idyll. Sechs Charakterstücke für Clavier. Op. 2. Pr. *M* 2,50.

—— **Valse-Impromptu** für Clavier. Pr. 1 *M*. Cassel und Leipzig, Paul Voigt.

—d. Die Erstlingswerke des Herrn Karl Ewald (Pseudonym für Karl Zuschneid) sind der Beachtung würdig. Es zeigt sich Talent in ihnen und das ist immer die Hauptsache. Mehr Klärung wird kommen, wenn der Verfasser fortfährt, Muster zu studiren, um an ihnen seinen Geschmack und den Sinn für schöne Form weiter zu bilden. Er muss genau wissen, was er will und sich vor jeglicher Unentschiedenheit im Ausdruck hüten. Zu loben ist an vorliegenden Stücken, dass sie fliessend geschrieben sind, Charakter und nobile Haltung zeigen und Melodie enthalten, des Guten also genug, um Hoffnungen auf die fernere compositorische Thätigkeit des Verfassers setzen zu können. Die den sechs Nummern der Liebes-Idylle beigegebenen Ueberschriften »Allein, Einsames Veilchen, Gefunden, Stilles Glück, Ungeduld, Vereint« deuten im Allgemeinen des Verfassers Intentionen an. Ein sehr sanftendes Stückchen ist Nr. 4 »Stilles Glück«. Clavierspieler mögen das Werk, das, wie hinzugefügt sein mag, unschwer zu spielen ist, nicht unbeachtet lassen. Das andere Opus »Valse-Impromptu« ist freundlich und graziös gestaltet, trotz seiner Tonart Ges-dur ebenfalls gut spielbar und gleicherweise empfehlenswerth.

Für Clavier zu vier Händen.

S. de Lange. Sonate für Clavier zu vier Händen. Op. 33. Cöln, Joh. Fr. Weber. 1881. Pr. 5 *M*.

Erster Satz: Einleitungs-*Andante* (36 Takte) E-moll C und *Moderato* (Fuge). Zweiter Satz: *Scherzando* A-moll $^2/_4$. Dritter Satz: *Allegro molto* E-moll ₵. — Ein ernst gehaltenes tüchtiges Werk, das Spielern, welche den Firlefanz verschmähen, empfohlen zu werden verdient. Es ist gediegen in Form und Inhalt und verschmäht es, sich auf ausgetretener Strasse zu bewegen, ohne irgendwo gekünstelt zu erscheinen. Die Einleitung gleich erweckt ein günstiges Vorurtheil, man möchte fast sagen, dass Händel'scher Geist in ihr wehe. Nach Verlauf der 36 einleitenden Takte kommt ein hübsches Fugenthema zum Vorschein und es wird nun mit demselben operirt den ganzen Satz hindurch, ohne dass man Langeweile dabei empfände, was gewiss etwas sagen will. Mit Anklängen an Einleitung und Fuge schliessen 16 Takte im Andante-Tempo den Satz ab. Der zweite Satz, *Scherzando*, ist originell und charaktervoll und lässt das Interesse an ihm nicht erkalten. Der dritte Satz besitzt Schwung, besonders in seinem ersten Thema, das zweite auf der Parallele ist weniger anziehend. Sonst ist auch dieser Satz mit sicherer Hand entworfen und durchgeführt und wird geschickten Spielern Freude machen. Es mag übrigens dahin gestellt bleiben, ob es nicht besser gewesen wäre, in dem Werke der Durtonart mehr Rechte einzuräumen, mindestens wäre so mehr Abwechselung erzielt worden. Sonst legt das ganze Werk von der künstlerischen Gesinnung, der Gewandtheit und dem Gestaltungsvermögen des Componisten ehrendes Zeugniss ab.

—l—

Musik und musikalische Instrumente in Japan.

(Beschrieben von **Isabella L. Bird.**)

Musikalische Instrumente der wilden Ainos im Norden Japans.

»Einige Feste abgerechnet, haben sie wenige Vergnügungen. Der Tanz, den sie mir zu Ehren veranstalteten, bewegt sich langsam und traurig, und ihre Gesänge sind Lieder oder Recitative. Sie besitzen ein Musik-Instrument, einer Guitarre ähnlich, mit drei, fünf und sechs Saiten, gefertigt aus den Flechsen der Wallfische, die an die Küste geworfen werden. Ein anderes, welches wahrscheinlich nur bei ihnen vorkommt, besteht aus einem einfachen Stück Holz, etwa 8 Zoll lang und anderthalb Zoll breit, mit einer zugespitzten hölzernen Zunge, die in der Mitte befestigt ist. Das Instrument wird an den Mund gesetzt und die Zunge mittelst des Athems in Schwingung versetzt. Es klingt weniger greil aber nicht angenehmer als die sogenannte Maultrommel. Einer der Männer gebrauchte es zur Begleitung des Gesanges. Sie trennen sich nicht gern von diesem Instrument, denn es soll schwierig sein, ein Stück Holz zu finden, das sich mit der nöthigen Feinheit bearbeiten lässt.« (Unbetretene Reisepfade in Japan, von Isabella L. Bird. Aus dem Englischen. 2 Bde. Jena, 1882. Band II, S. 83.)

Eine japanesische Musikaufführung.

»Sehr interessant war eine Gesellschaft, welche Herr Satow in seinem schönen japanischen Hause gab, dessen einfache Ausstattung Alles darbietet, was einem japanischen und europäischen feinen Geschmack entspricht. Das Gesellschaftszimmer ist rein japanisch. Die Decken und Pfeiler aus planirtem Holz; die Wände sauber mit grünlichem Gips überzogen; ein Alkoven mit feinen Matten, hin und wieder mit einem persischen Teppich überdeckt; ein bequemes Ruhebett von schlichter Farbe; einige Stühle; ein einzelner Tisch mit einer Lampe; ein Gestell mit einigen seltenen Büchern; einige sehr schöne bronzene Zierate und vortreffliche Kupferstiche, und Blumen in Vasen, die an den Wänden hangen — dies ist die ganze Zimmerausstattung. Die Gesellschaft bestand nur aus einigen englischen Secretairen, der Gemahlin des einen und meiner Person. Das einfache Mittagsmahl war würdig, von Disraeli beschrieben zu werden, und wurde von einer geräuschlosen, japanisch gekleideten Dienerschaft servirt. Bald nachdem wir uns in das Gesellschaftszimmer begeben hatten, traten dreizehn fein gekleidete Herren und Damen ein, und die Diener brachten ihnen Instrumente. Dieses Orchesterpersonal bestand aus Musikfreunden, unter der Leitung eines japanischen Componisten, welcher für den Wagner Japans gelten will und die Musik componirt hatte, die an diesem Abend zur Aufführung gelangte. Es waren 6 Männer und 6 Damen, darunter zwei ältliche Wittwen. Auf dem Fussboden lagen 5 Instrumente, »Kotos« genannt, jedes von 6 Fuss Länge.

»Ein junges Mädchen, die Tochter eines adeligen Beamten, spielte auf dem »Scho«, einem ausserordentlich sauber gearbeiteten, antiken Instrument, aus mehreren Flöten bestehend, welche aus Goldlackstoff gefertigt und mit Silber eingefasst waren. Das Mädchen, obgleich eine Japanesin, war recht hübsch und bezauberte durch ihr würdiges und anmuthiges Benehmen, doch hatte sie das Gesicht und den Hals weiss gepudert und die Unterlippe roth gefärbt. Ihr Anzug bestand in einem Kimono aus bronzefarbener Seide, mit weit herabhangen-

Digitized by Google

den Aermeln. . . . Die übrigen jungen Damen waren in lange Roben und Aermelmäntel von dunkelblauer Seide gekleidet. Die Männer trugen sämmtlich seidene Aermelmäntel und Beinkleider.

»Alle diese Personen waren Japanesen von guter Herkunft. Die Grazie, Würde und Höflichkeit in ihrem Benehmen und die offene Freundlichkeit, die sie sich gegenseitig erwiesen, lassen sich nicht beschreiben. Ihr Betragen war durchweg natürlich und bot das interessante Beispiel von einer geselligen Bildung dar, die, in ihrer Art vollkommen, nicht das mindeste nach europäischem Muster angenommen hat.

»Neben diesem anziehenden Orchester zeigte sich eine merkwürdige Darstellerin in Gestalt eines neunjährigen Kindes, die Tochter eines kaiserlichen Oberbedienten, ein Geschöpf von unbeschreiblicher Würde und Abgeschlossenheit, von frühester Kindheit an zu vollkommener Selbstbeherrschung erzogen, vertrauet mit allen Anstandsregeln für ihr Geschlecht und Alter — eine kleine Prinzessin, die Angeburt des künstlichsten Systems der Civilisation.

»Man denke sich einige Lampen, die auf dem Fussboden stehen, die Kotos daneben, dahinter das Orchester, die Noten liegen auf lackirten Pulten wie in den Tempeln; am anderen Ende des Gemachs sitzen vier Zuhörer auf bequemen Stühlen. Da schlüpft plötzlich dieses Wesen in die Mitte des Raumes, macht eine tiefe Verbeugung und bleibt dann starr stehen, bis die Musik beginnt [worauf sie tanzt] *). Bei ihrem Eintritt trug sie einen Kimono von reicher gestreifter Seide und einen Gürtel aus scharlachrothem Brokat .... Nach kurzer Zeit kehrte sie zu ihren im Vorsaale stehenden Begleitern zurück und erschien dann wieder in einer Robe aus weissem Seidenkrepp und in scharlachrothen seidenen Hakama, in der Hand einen sehr schönen, grossen Fächer.

»Wieder liessen die kreischenden Instrumente ihre schrecklichen Töne hören, und die Miniatur-Hofdame unterbielt uns mit zwei langen Tänzen, welche die vier Jahreszeiten vorstellten. Thatsächlich war es kein eigentlicher Tanz, sondern eine Reihe von dramatischen Stellungen, die ausserordentlich genau ausgeführt wurden. Dabei setzte die kleine Figur den Fächer in rhythmische Schwingungen und obgleich sie die Füsse nur beinahe unmerklich bewegte, stampfte sie doch gelegentlich den Boden, wie es in einem antiken lyrischen Drama geschieht. Der Ausdruck ihres Gesichts blieb unverändert wie eine Maske. Uns liess sie völlig ausser Acht und ihre aufwärts gerichteten Blicke streiften uns nicht; sie war vollständig durch die dramatische Handlung von der Aussenwelt abgezogen. Die vollkommene Selbstbeherrschung, welche die kleine Prinzessin während des Tanzes zeigte, war höchst merkwürdig, und die abermalige Verbeugung am Schlusse eine wahre Kunstleistung. Diese Würde war aber nicht spasshaft, sondern peinlich. Oft fühlte ich den Wunsch rege werden, das kleine Mädchen möchte ein wenig straucheln oder in Verwirrung gerathen oder wenigstens uns einige Beachtung schenken. Auch als sie ihre Vorstellung beendigt hatte und unsere Dankesgungen empfing, zeigte sich keine Spur von kindlichem Benehmen.

»Ueber die musikalische Leistung schreibe ich mit geziemender Zurückhaltung. Wenn ich gemartert wurde und Anwandelungen von Nervenzufällen fürchtete, so mag dies meine eigene Schuld sein. Die Vortragenden waren glücklich, und Herrn Satow's ruhiges, geistreiches Gesicht verrieth keine Spur von Verlegenheit. Für mich ist die orientalische Musik eine mysteriöse Todesqual. Ich möchte wohl wissen, ob die Musik im Tempel auf dem Berge Zion ebenso missklingend für europäische Ohren gewesen wäre. Eine unausfüllbare Kluft trennt die Harmonien des Ostens von denen des Westens. Die Musiker wünschten etwas von unserer Musik zu hören und Frau Mounsey spielte einige unserer schönsten sentimentalen Lieder; die Fremden standen rund herum, mit einem kritischen Ausdruck in ihren Zügen, der nicht viel Gutes versprach. Sie dankten ihr anmuthig, aber trotz ihrer orientalischen Höflichkeit konnten sie es nicht zu einem Compliment bringen.

»Das Orchester hatte fünf »Kotos«, zwei »Scho«, eine Korea-Flöte oder »Fuye« und eine japanische »Fuye«. Es fanden zwei Gesangsvorträge statt, wobei vielleicht einige Regeln zu beobachten waren; die Sänger nahmen aber jedenfalls keine Rücksicht darauf, sondern jeder schien sich nach seiner eigenen Art zu ergehen. Die Musik war durchaus monoton und jedes Mal, wenn ich hoffte, sie würde eine harmonische Wendung nehmen, ging sie gerade in die entsetzlichsten Dissonanzen über. Ein *piano* kam gar nicht vor; Alles war *forte, crescendo* und *fortissimo*. Dr. Müller, der die Japanesen und ihre Musik gründlich studirt hat, sagte mir aber: »Wenn man mich fragt, welchen Eindruck unsere Musik auf die Japanesen macht, so hätte ich nicht Unrecht, zu erklären, dass sie dieselbe ebenso abscheulich finden wie wir die ihrige.« Ein angesehener Japanese sagte, allerdings nicht zu mir, denn das würde ihm die Höflichkeit nicht gestatten: »Kinder, Weiber und Kulis mögen allenfalls an der europäischen Musik Gefallen finden, ein gebildeter Japanese jedoch kann sie niemals ertragen.«

»Die Musik der Japanesen stammt, wie die meisten ihrer Künste und Wissenschaften, aus China und Korea und ihre Theorie ist von gleichem Gehalt mit der mystischen Speculation der Chinesen, welche, indem sie die Kräfte und Erscheinungen der Natur auf die Zahl fünf zurückführt, erklärt, da die Töne zu solchen Erscheinungen gehören, so gäbe es auch nur fünf Töne; obgleich diese Töne gesetzlich feststehen, so gebrauchen die Japanesen doch auf Saiten-Instrumenten auch chromatische Intervalle. Die Schlüssel stehen in bestimmter Beziehung zu den Monaten, so dass für jeden der zwölf Monate besondere Regeln über die Tonarten aufgestellt sind; in jedem Monate wird auch auf den Blas-Instrumenten das Murmeln des Windes in einer Tonart ausgedrückt. Ich kann mich nicht weiter in dieses nebelhafte System versenken, trotzdem Herr Satow sich alle Mühe gab, es mir zu erklären; sagen doch die Eingeweihten selber, dass die japanische Musik unbegreiflich sei, zum Theil weil die Texte vieler älterer Musikstücke verloren gegangen sind und die Spieler ihre ursprüngliche Bedeutung nicht mehr kennen.

»Unsere zusammengesetzten Instrumente, wie solche mit Ventilen, Tasten und Hämmern, sind unbekannt. Die Japanesen gebrauchen nur Saiten-Instrumente, welche mit dem Bogen oder verschiedenartigen scharfen Werkzeugen gespielt werden, Blas-Instrumente aus Holz oder Muscheln mit Metallzungen und Percussions-Instrumente aus Holz oder Metall, mit darüber gespanntem Fell.

»Vom »Koto« giebt es verschiedene Arten, deren eine schon seit 1500 Jahren bekannt ist. Das Instrument, welches bei Herrn Satow gespielt wurde, hat 13 Saiten aus Seidenfäden, die mittelst Wachs gesteift und über zwei unbeweglicbe Stege gespannt sind; letztere sind mit vier Füssen versehen und stehen auf einem 6 Fuss langen Resonanzboden aus hartem Holze; auf der unteren Seite sind zwei Oeffnungen angebracht. Es wird mit Fingerhülen aus Elfenbein gespielt, und der Künstler rieb jedes Mal, bevor er begann, die Hände kräftig an einander.

»Der »Scho« ist ein Instrument von schönem Aussehen, reich mit Gold verziert und ausserordentlich sauber gearbeitet. Es hat siebenzehn Pfeifen, welche von verschiedener Länge, je mit einer Metallzunge versehen und in einen Windkasten geleitet sind. Der Ton ist kräftig und melodisch. Man benutzt

*) Hier ist offenbar vergessen zu sagen, dass mit dem Eintritt der Musik ihr Tanz begann.

Digitized by Google

es als Grund-Instrument, wonach die Orchester-Instrumente gestimmt werden; es leitet die Melodie und hält sich stets im Einklang mit der Singstimme. Der »Kangura fuye« oder japanischen Flöte wird ein Alter von zwölf Jahrhunderten beigelegt; auch die Korea-Flöte oder »Koma fuye« ist sehr alt.

»Bei allen Blas-Instrumenten wird die Geschicklichkeit des Spielers danach geschätzt, wie lange er einen Ton auszuhalten vermag. Die Wirkung der schrillen Töne des »Scho« und der Flöten ist wahrhaft schrecklich und dringt durch jeden einzelnen Nerven. Der Gesangsvortrag war im höchsten Grade marternd. Mir erschien er beinahe wie das Geheul einer Hyäne, untermischt mit häufigen halb unterdrückten Kehllauten, ein Gebläk, das einem japanischen musikalisch gebildeten und in der Kritik bewanderten Publikum wundervoll erklingen mag, für einen Europäer aber ohrzerreissend ist. Für mich war es auch störend, dass der Klang des Koto sich in unseren Moll-Tonarten bewegt, da, in Rücksicht auf die Zahl fünf, die Quarte und Septime wegfallen.

»Im Allgemeinen war es ein interessanter Abend, und ich wurde durch die ernste Höflichkeit, die musikalische Begeisterung und das echt japanische Benehmen der Musikfreunde völlig zu ihren Gunsten eingenommen und wünsche aufrichtig, dass, welcher Art auch das Geschick der Zukunfts-Musik sei, die Manieren der Zukunft dieselben bleiben mögen, wie sie jetzt sind.« (Bd. II, S. 158—163.)

ANZEIGER.

[8]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Beethoven, L. van, Op. 17. **Sonate** für Pianoforte und Horn. Für das Pfte. zu vier Händen übertr. von S. Jadassohn. *M* 3,50.

Czapek, Josef, Op. 38. **Geistliches Vorspiel** für grosses Orchester. Partitur *M* 5,—.

Hofmann, Heinrich, Op. 57. **Ekkehard.** Skizzen für das Pianoforte zu vier Händen nach Jos. Victor von Scheffel's gleichnamiger Dichtung. 2 Hefte à *M* 3,—.

Jadassohn, S., Op. 35. **Trostlied.** Nach Worten der heiligen Schrift für Chor und Orchester (Orgel ad libitum).

»An den Wassern zu Babel sassen wir und weinten«.

»By the rivers of Babel there we sat, and we wept bitterly«.

Partitur mit unterlegtem Clavierauszug *M* 18,—. Orchesterstimmen *M* 19,50. Chorstimmen *M* 3,50.

—— Op. 37. **Sechs Chorlieder** für Sopran, Alt, Tenor und Bass (im Freien zu singen). Partitur und Stimmen *M* 3,50.

No. 1. Mailied. — 2. Haidenröslein. — 3. Ausfahrt. — 4. Tanzliedchen. — 5. Moiseinzug. — 6. Morgenlied.

Kajanus, Robert, Op. 4. **Vier Lieder** für Mezzo-Sopran mit Begleitung des Pianoforte. *M* 3,—.

Lampe, Carl, Op. 1. **Trio** (B-dur) f. Pfte., Violine u. Vcell. *M* 3,75.

Leideritz, Franz, Op. 3. **Skizzen.** Kleine Phantasiebilder für das Pianoforte. *M* 1,75.

Mozart, W. A., Clavier-Concerte. Ausgabe für zwei Pianoforte von Louis Maas mit Beibehaltung der von Carl Reinecke zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichneten Original-Pianoforte-Stimmen, als erstes Pianoforte.

No. 27, B dur C (Köch.-Verz. No. 595). *M* 5,75.

No. 28. Concert-B-dur (Köch.-Verz. No. 537). *M* 3,—.

Reinecke, Carl, Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Einzelausgabe:

No. 21. *»O Mädchen, o komme.* (Altfranzösische Volkslieder No. 1). 50 ₰.

- 22. *O bist' fur mich, Marie.* »Ein Loblied will ich singen«. (Altfranzösische Volkslieder No. 2). 50 ₰.
- 23. *Liebesschmerz.* »Ach! es kennt Schmerz«. (Altfranzösische Volkslieder No. 3). 50 ₰.
- 24. *Pastorelle.* »An dem Rand der Wiese«. (Altfranzösische Volkslieder No. 4). 50 ₰.
- 25. *Trinklied.* »Gut ist frein, doch besser Wein noch«. (Altfranzösische Volkslieder No. 5). 50 ₰.
- 26. *Die traurige Mullerin.* »Vater gab mich dem alten Mann«. (Altfranzösische Volkslieder No. 6). 50 ₰.
- 27. *Pavane.* »Liebliches Magdelein«. (Altfranzösische Volkslieder No. 7). 50 ₰.
- 28. *Die schönste Gretchiden.* »So schön wie sie ist keine«. (Altfranzösische Volkslieder No. 8). 50 ₰.

Röntgen, Julius, Op. 10. **Improvisata** über eine norwegische Volksweise für Pianoforte. *M* 2,—.

Warterslewiez, Severin, Op. 2. **Acht Gesänge** f. eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. *M* 2,25.

No. 1. »Ach wusstest Du«. — 2. »Und wenn der Tag die Nacht geküsste, — 3. »Bedeckt mich mit Blumen«. — 4. »So halt' ich endlich dich umfangen«. — 5. »Wolle keiner mich fragen«. — 6. Von Berge. »Du unten wohnte«. — 7. »Nun ist der Tag geschieden«. — 8. Viel Träume. »Viel Vögel sind gefloge«.

Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Serienausgabe. — Partitur.

Serie VI. **Arien, Duette, Terzette und Quartette mit Begleitung des Orchesters.** Zweiter Band No. 21—47. *M* 18,—.

No. 21. Recitativ und Rondo für Sopran. »Ma sperarsi adorata«. (K. No. 416.) — 22. Arie f. Sopran. »Vorrei spiegarvi, oh Dio«. (K. No. 418.) — 23. Arie für Sopran. »No, no, che non sei capace«. (K. No. 419.) — 24. Rondo für Tenor. »Per pieta, non ricercate«. (K. No. 420.) — 25. Recitativ und Arie für Tenor. »Misero! O sogno, o son desto?« (K. No. 431.) — 26. Recitativ und Arie für Bass. »Cosi dunque tradisci«. (K. No. 432.) — 30. Terzett. »Ecco, quel fiero«. (K. No. 436.) — 31. Terzett. »Mi lagnerò tacendo«. (K. No. 437.) — 32. Quartett. »Die ehe meno in che mancai«. (K. No. 479.) — 33. Terzett. »Mandina amabile«. (K. No. 480.) — 34. Recitativ und Rondo für Sopran mit obligatem Clavier. »Ch'io mi scordi«. (K. No. 505.) — 35. Recitativ und Arie f. Bass. »Alcandro, lo confesso«. (K. No. 512.) — 36. Arie f. Bass. »Mentre ti lascio, o figlio«. (K. No. 513.) — 37. Recitativ und Arie für Sopran. »Belle mie fiamme«. (K. No. 528.) — 38. Arie f. Sopran. »Ah se in ciel, benigne stelle«. (K. No. 538.) — 39. Ein deutsches Kriegslied. »Ich möchte wohl der Kaiser sein«. Für Bass. (K. No. 539.) — 40. Ariette für Bass. »Un bacio di mano«. (K. No. 541.) — 41. Canzonette. »Più non si trovano«. (K. No. 549.) — 42. Arie für Sopran. »Alma grande e nobil core«. (K. No. 578.) — 43. Arie für Sopran. »Chi sà, chi sà, qual sia«. (K. No. 582.) — 44. Arie für Sopran. »Vado, ma dove? oh Dio?« (K. No. 583.) — 45. Arie f. Bass. »Rivolgete a lui lo sguardo«. (K. No. 584.) — 46. Arie f. Bass. »Per questa bella mano«. (K. No. 612.) — 47. Komisches Duett. »Nun, liebes Weibchen, siehst mit mir«. (K. No. 625.)

Einzelausgabe. — Stimmen.

Serie XVI. **Concerte** für das Pianoforte.

No. 10. Concert f. 2 Pfte. Esdur C. (K.-V. No. 365.) *M* 6,90.

Palestrina's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Band XII. **Messen.** (Drittes Buch.) *M* 15,—.

Robert Schumann's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Herausgegeben von Clara Schumann.

Nummernausgabe:

Serie VII. **Für das Pianoforte zu zwei Händen.**

No. 29. Novelletten. Op. 21. No. 1—8. *M* 8,50.

No. 1. F dur 75 ₰. — 2. D dur 1 *M* 25 ₰. — 3. D dur 1 *M*. — 4. D dur 75 ₰. — 5. D dur 1 *M* 25 ₰. — 6. A dur 1 *M*. — 7. E dur 75 ₰. — 8. Fis moll 1 *M* 75 ₰.

Volksausgabe.

No.

488. **Bach, J. S., Sechs Sonaten** für Clavier und Violine. Nach der Ausgabe der Bach-Gesellschaft revidirt von Fr. Hermann. 3 Bde. *M* 5,—.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Dresdener Strasse 44. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 12 Mk. Vierteljährlicher Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 18. Januar 1882. **Nr. 3.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Johann Ludwig Böhner. — Mitridate, Italienische Oper von Mozart. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (10 Einden aus der Violinschule von B. Campagnoli, zusammengestellt und genau bezeichnet von H. Schradieck; 19 Etuden für die Violine von R. Kreutzer, neue Ausgabe, revidirt und genau bezeichnet von H. Schradieck). — Berichte (Berlin, Leipzig). — Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Johann Ludwig Böhner.

Heft I: 12 **Orgelstücke** von Ludwig Böhner. 2. Auflage. 43 Seiten obl. 4. Pr. 75 ₰.

Heft II: 12 **Orgelstücke** . . . . 2. Aufl. 9 Seiten obl. 4. Pr. 60 ₰.

Heft III: 9 **Orgelstücke** . . . . 2. Aufl. 11 Seiten obl. 4. Pr. 75 ₰.

Ouvertüre sur l'Opéra »Der Dreiherrenstein« . . . . par L. B. (4händig für Clavier). 3. Aufl. 17 Seiten Fol. Preis ℳ 1,20.

Grosse Concert-Ouvertüre componirt und für das Pianoforte zu vier Händen arrangirt von L. B. 3. Aufl. 25 Seiten Fol. Pr. ℳ 2.

Adagio romantique. Lied ohne Worte für Piano componirt von Ludwig Böhner. Op. 106.

Sämmtlich erschienen in Langensalza, Verlag der Schulbuchhandlung von F. G. L. Gressler.

Zu den fast Verschollenen gehört auch ein Künstler, dessen Name von Zeit zu Zeit immer wieder anfäuucht und der wenigstens gewisse Kreise so für sich einzunehmen weiss, dass er dadurch auch bei Fernerstehenden Aufmerksamkeit erregen muss. Dies ist Ludwig Böhner.

Die Buchhandlung Gressler in Langensalza, in deren Verlag eine Reihe von Clavier- und Orgelstücken Böhner's erschienen ist, unternahm es in der letzten Zeit, die zahlreichen Producte dieses Mannes zu sammeln und nach Befinden zu publiciren. Ein solches Bestreben verdient Anerkennung und Unterstützung; wir hoffen daher, dass es auf diesem Wege gelingt, Böhner's Compositionen wenigstens annähernd vollständig auf einen Haufen zu bringen. Recht ansehnlich möchte der Haufe werden. Eine »Palm-Ouvertüre« (für den erschossenen Buchhändler Palm?) erschien bei Gressler als Op. 150, ein Clavierstück Ave Maria daselbst sogar als Op. 170. Wir wären zufrieden, wenn vorläufig nur ein Verzeichniss der Werke mit Opus-Zahl oder in chronologischer Folge zu Stande käme. An einer hohen Meinung von seinem Componisten fehlt es dem Verleger wenigstens nicht, denn er versichert uns ganz ernsthaft, die Zeitgenossen Böhner's hätten diesem »einen Platz neben Mozart und Beethoven« angewiesen. Das ist freilich doppelsinnig, da es neben den Genannten viele Plätze giebt. Aber eine andere Kundgebung des Verlegers über »Böhner's Leben, seine Bedeutung und seine Werke« lässt sich in einer an Poesie streifenden Hochtrabenheit vernehmen, mit diesen Worten:

»Ein unwiederbringlicher Verlust bedroht die Musikwelt, ein kostbarer Schatz ist in Gefahr in das Meer der Vergessenheit hinab zu sinken: auch Ludwig Böhner, einem der grössten Tondichter, Mozart und Beethoven vollkommen ebenbürtig, fragt nur selten noch jemand.

»Die Ursache dieser beklagenswürdigen Erscheinung liegt theils:

1) in der erbarmungswürdigen äusseren Erscheinung des grossen herrlichen Menschen; man kann sagen in seiner Genialität, in so fern es dem Genie eigen ist in einer Gedankenwelt zu leben und seine Umgebungen nicht zu beachten;
2) in der unwürdigen Ausstattung so vieler seiner prachtvollen Werke;
3) darin, dass vieles gar nicht zum Druck gelangte, sondern von dem schlossen, verschwenderischen Künstler überall hin vertrödelt oder verschenkt wurde.

»Merkwürdig war Böhner's unerschöpflicher Reichthum und seine schrankenlose Freigebigkeit.

»Reich war er an himmlischen Melodieen und Harmonieen, und wo er wandelte, da spendete er entzückenden Hochgenuss, ohne deshalb an Melodieen ärmer zu werden.

»In breiten Strömen flossen ihm nicht selten Gold und Silber zu; so wie sie aber in seine Hand gelangten, verstreute er sie; die Goldstücke waren ihm Kohlen aus der Hölle, welche er nicht schnell genug fortschleudern konnte.

»Reich war dennoch Böhner: er hatte fast stets mehr, als er bedurfte.

»Unterzeichnete Verlagshandlung hat es unternommen, die reiche Erbschaft, welche Böhner hinterlassen, zu sammeln, zu ordnen und in den Schoss der Musikwelt anszuschütten.«

Wenn aber die verehrliche Verlagshandlung glaubt, durch einen derartigen geschmacklosen Bombast die »Musikwelt« für ihr Vorhaben zu begeistern, so dürfte sie im Irrthum sein. Sollte so etwas überhaupt eine Wirkung haben, denn ist es die, dass es die Leser von dem Gegenstande abschreckt, und dies würden wir bedauern, da Böhner wirklich originelle Compositionen von bleibendem Werthe hinterlassen hat, so dass er den Titel eines »verkommenen Genie« mit vollem Recht in Anspruch nehmen darf.

Von seinen Werken möchte noch das meiste wieder zusammen zu bringen sein. Wie der Musikdirector Emil Vanpel in Magdeburg an Herrn Gressler schreibt, »enthält die Böhner-Stiftung auf dem Schlosse zu Gotha das reichhaltigste Material aller Schriften von und über Böhner«. Was für eine Bewandtniss es mit dieser Böhner-Stiftung hat, können wir nicht sagen.

Joh. Ludwig Böhner wurde am 8. (nach Anderen am 28.) Januar 1787 zu Tötteistädt im Herzogthum Gotha geboren und starb in derselben Gegend am 28. März 1860, erreichte also ein Alter von 73 Jahren. Sein Vater war über 40 Jahre lang Organist und Cantor zu Tötteistädt. Er unterrichtete den begabten Sohn nach bestem Vermögen, so dass dieser schon

Digitized by Google

im zehnten Jahre gewandt Orgel, Clavier und Violine spielen konnte, auch bereits Compositionen für den Kirchenchor des Ortes lieferte, ohne eigentlichen Unterricht in der Composition gehabt zu haben. Um ihm eine wissenschaftliche Bildung zu geben, sandten die Eltern ihn auf das Gymnasium nach Erfurt. Doch war es auch hier hauptsächlich wieder die Musik, in welcher er weiter zu kommen suchte. An dem Organisten Kluge fand er einen braven Mann, der ihm im Orgelspiel weiter half, und für den musiktheoretischen Unterricht war der dortige Concertmeister Fischer ein trefflicher Lehrer; Fischer und Kittel waren zugleich die besten Organisten, die man weit und breit finden konnte, an ihnen hatte daher der junge Böhner Muster, denen er nacheiferte.

Im October 1805 kam der als Violinspieler und Componist schnell bekannt und berühmt gewordene L. Spohr als Concertmeister nach Gotha. Böhner zog hauptsächlich aus diesem Grunde ebenfalls in jene Stadt. Was er eigentlich durch Spohr lernen oder erreichen wollte, hat er sich gewiss nicht klar gemacht. In Spohr's Selbstbiographie wird seiner nicht gedacht, woraus wohl hervorgeht, dass er von Spohr keinen Unterricht erhalten hat und in den Kreisen der Hofkapelle ziemlich unbemerkt geblieben ist. Im Stillen lernte er dort allerdings recht viel und componirte mit grossem Eifer, nur wusste er sich hier nicht in irgend eine Lehensstellung einzufügen, weder mit seiner Musik, noch mit seiner Person — und so kann man diesen ersten Versuch, selbständig zu existiren, als vorbildlich für sein ganzes Leben ansehen.

Nach einigen Jahren (1806) wählte er Jena zum Aufenthalt, wo sein musikalisches Talent auch viele Anerkennung gefunden zu haben scheint, denn es wird uns berichtet, er habe in den besten Kreisen Zutritt gehabt und dort selbst vor Goethe, Falk und anderen bedeutenden Männern gespielt. Böhner muss aber bis dahin hinsichtlich seines Lebensberufes noch geschwankt haben, denn Rellstab erzählt: »Erst jetzt [in Jena] entschied er sich dahin, sich ganz der Musik zu widmen, und beschloss zu dem Ende sogleich auf Reisen zu gehen und sich weiter in Deutschland bekannt zu machen. Er componirte sich ein grosses Pianoforte-Concert (C-dur Op. 10) und einige andere Musikstücke und machte sich damit auf den Weg. Zuerst trug er dieselben in Erfurt mit allgemeinem Beifall vor, und dies veranlasste den Herzog von Gotha, dem Künstler eine Unterstützung zur Reise zu geben. Er begab sich nun nach Meiningen, Hildburghausen, Coburg, Nürnberg, Erlangen, Würzburg etc., wo er überall mit Beifall Concerte gab, und auch hie und da sich länger aufhielt und Unterricht ertheilte. Eine zweite grössere Reise machte er nach Stuttgart, Strassburg, Colmar etc., in die Schweiz, nach Basel, Zürich, Bern. Die Kriegsunruhen bewogen ihn jedoch umzukehren und den Plan einer Reise nach Italien aufzugeben. Er liess sich hierauf in Nürnberg nieder, wo er die beste Aufnahme fand und 5 Jahre daselbst blieb, theils mit Unterricht geben, theils mit Componiren beschäftigt. Er schrieb hier seine bedeutendsten Sachen, worunter drei Pianoforte-Concerte, mehrere Instrumentalstücke und eine Oper »Der Dreiherrenstein«, die jedoch nie zur Aufführung gekommen und auch nicht im Stich erschienen ist. — Eine fernere Reise machte Böhner an den Rhein, nach Mannheim, Heidelberg, Darmstadt, Frankfurt etc., wo er überall Orgelconcerte gab, weil die Orgeln dort besser sind als in Bayern und der Schweiz. Hierauf folgte wieder ein Aufenthalt von einigen Jahren in Gotha, und dann im Jahre 1819 eine Reise nach Hamburg, Oldenburg und Kopenhagen. Diese Reiseperiode in Böhner's Leben hatte gerade 10 Jahre, von 1810—1820 gedauert, und in derselben mag sich sein Hang zum unabhängigen Künstlerleben, und seine Kunst in festen consequenten Lebensformen noch mehr ausgebildet haben.« (*Schilling*, Univ. Lex. d. T. I, 708—709.) Den leider sehr bildsamen Keim dazu wird er wohl schon aus Töttelstädt mitgebracht haben.

(Schluss folgt.)

Mitridate, italienische Oper von Mozart.

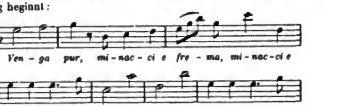
Mozart's Werke. Leipzig, Breitkopf und Härtel.
Serie V, Opern. Nr. 5: Mitridate, Rè di Ponto, Opera seria in 3 atti. Partitur 477 Seiten Fol. Preis ℳ 43. 50. (1884.)

(Fortsetzung.)

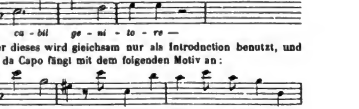
Sifare's Bruder Farnace hat zwei Arien dieser Art. Die erste ist Nr. 6:

Venga pur, minacci e frema

und steht in F-dur. Das für den Altkastraten Giuseppe Cicognani geschriebene Stück ist werthvoll und stellenweise von glücklichem Ausdruck. In der Form ist es Nr. 1 und 2 ganz gleich. Der $^4/_4$-Allegro-Hauptsatz hat 125 Takte, von denen die letzten 57 da Capo gesungen werden. Der $^3/_8$-Andante-Mitteltheil zählt 38 Takte, ist also etwas weiter gestreckt als die meisten Mittelsätze der Oper. Dann folgen 4 Takte Ueberleitung und hierauf kommt das erwähnte da Capo von 57 Takten an die Reihe. Macht also 167, oder mit dem da Capo 224 Takte. Weil die Partie des Farnace nur von einem Sänger zweiten Ranges ausgeführt wurde, ist hier auf Entfaltung der Gesangsvirtuosität weit weniger Rücksicht genommen, wodurch aber der Satz in der Cantilene eher gewonnen als verloren hat. Es ist namentlich der langsamere Mitteltheil, der sehr gelungene Züge aufweist und dem Gesange susdrucksvolle Begleitungsfiguren gegenüber stellt, in denen sich schon die grosse Kunst Mozart's ankündigt. Solche Stellen machten es dem Sänger leicht, mit Ausdruck zu singen, und gewannen dem jungen Künstler die Herzen der Sänger wie der Hörer und zugleich die Bewunderung der in der Composition erfahrenen Praktiker. Im Ganzen steht dieses Andante höher als der Hauptsatz, was grösstentheils wieder in der uns schon geläufigen Form des letzteren begründet ist. Sowohl im Vorspiel wie in dem Anfange des Gesanges erscheinen geeignete Gedanken, die in typischer Wiederkehr eine grosse Arie gestalten könnten. Der Gesang beginnt:



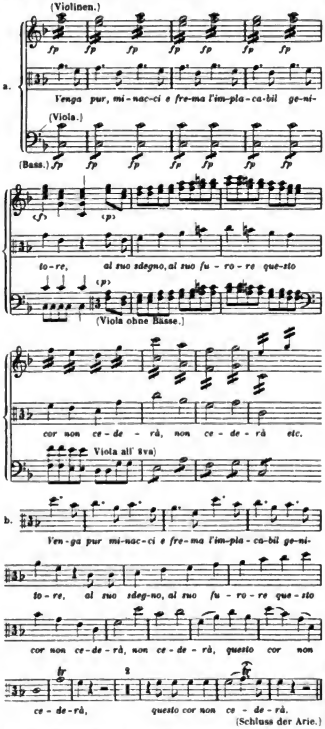
Aber dieses wird gleichsam nur als Introduction benutzt, und das da Capo fängt mit dem folgenden Motiv an:



welches also von dem Anfangsmotiv ebenso weit absteht, wie von der Tonart des Satzes, auch weniger gesanglich gehalten

Digitized by Google

ist. Um die formelle Uebereinstimmung mit den beiden Arien Nr. 1 und 2 vollständig zu machen, liegt hier ebenfalls das stabile Element in einem Nebenmotive, welches dadurch zur Hauptsache erhoben wird. Es tritt in zweierlei Gestalt auf, von denen die zweite dem da Capo angehört:



(Schluss der Arie.)

Die Instrumentation ist bei b genau dieselbe wie bei a. Wir haben in dem zweiten Beispiel die Melodie bis zum Schlusse mitgetheilt, weil der Sinn dadurch noch etwas deutlicher wird. Diese Betonung von »*venga pur*« mit dem anschliessenden tändelnden »*al suo sdegno*« ist wieder ganz und gar Musik aus der Opera buffa, und da das Motiv bei b in melodischer Beziehung sehr verändert ist, so bleibt von der einzigen stabilen Figur dieser Arie nichts weiter in der Erinnerung haften, als der Rhythmus mit der unruhig erregten Begleitung. Das ist aber das Gegentheil einer wirklich gesanglichen Gestaltung.

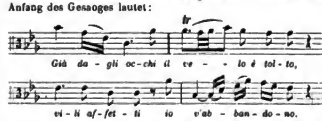
Die andere Arie von derselben Form, welche Farnace vorzutragen hat, steht am Ende der Oper No. 23 (in der vorliegenden Ausgabe wie bei Köchel Nr. 22):

Già dagli occhi il velo è tolto. Es-dur.

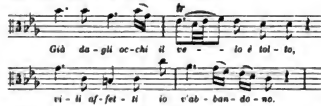
Ein leidenschaftlich erregtes Recitativ von 19 Takten geht vorauf und ist ganz frei von ariosen Elementen. Beförderten auch die Worte eine solche Behandlung, so ist doch nicht zu verkennen, dass Mozart von dem ersten derartigen Recitativ Nr. 2 (Act I, Sc. 3) bis zu diesem letzten einen bedeutenden Schritt vorwärts gethan hat. Es treten hier mehrere Begleitfiguren auf, die überhaupt nicht besser gedacht werden können.

Die Arie ist im Tempo der vorigen entgegen gesetzt, denn hier geht der Hauptthell *andante*, der Mitteltheil dagegen *allegretto*. Der erste zählt 49 $^4/_4$-Takte, von denen die letzten 24 als da Capo erscheinen; der andere 38 $^2/_4$-Takte; 2 Takte führen zum da Capo. Der Satz besteht also aus 89 Takten, mit dem da Capo aus 113.

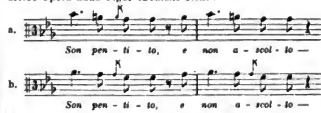
Von der Arie lässt sich dasselbe sagen, was soeben über das einleitende Recitativ bemerkt wurde, wenigstens von dem Hauptsatze. Derselbe zeigt von allen Stücken am meisten eine nach der älteren classischen Weise gebildete Cantilene. Der Anfang des Gesanges lautet:



Diesem entspricht ziemlich genau die Wiederholung in der Mitte, mit welcher das da Capo beginnt:

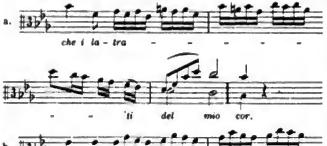


Hier ist also das Anfangsmotiv wirklich festgehalten und weitergebildet, was wir in den bisher besprochenen Stücken noch nicht wahrgenommen haben. Als Nebengedanke fehlt zwar eine kleine Opera buffa-Figur ebenfalls nicht:



welche durch die Begleitung noch mehr diesen Charakter erhält; aber dieselbe kann sich nicht so bemerklich machen, wie in den vorigen Arien, weil durch die Beharrung bei dem Hauptgedanken ein besseres Gegengewicht vorhanden ist. Auch die eingeflochtene Coloratur von geringem Umfange bequemt sich dieser vernünftigen Gestaltungsweise, so dass man eine Arie aus der guten alten Zeit zu hören glaubt:

Digitized by Google



Sogar die Instrumente machen Miene, sich einfach dem Gesange anzuschliessen, obwohl Mozart hierin besondere Schwierigkeiten zu überwinden hat, weil die unendliche Fülle der Gedanken bei seiner instrumentalen Natur und Meisterschaft unwillkürlich symphonistische Gebilde gestaltet, an denen sich dann die Sänger nicht immer mit Glück betheiligen.

Dem Gegensatz im Tempo zwischen dieser und der vorigen Arie des Farnace geselit sich noch ein anderer in dem Werthverhältniss der Sätze. War der Mittelsatz dort der bedeutendste, so ist er hier der schwächste. Trotz des abweichenden Tempo besteht kein Contrast zu dem Hauptsatze. Die Gedanken desselben kommen hier in verblasster Gestalt wieder vor, was gewiss ein Missgriff war; Motive aus dem Hauptsatze klingen zwar bei vielen vorzüglichen Arien in dem Mittelsatze an, und zwar so, dass dadurch eine kunstvolle Einheit erzielt wird, aber niemals geschieht solches, wenn das Zeitmaass wechselt. Die Sache wird damit nicht besser, dass der Tempowechsel hier wieder hauptsächlich in den Ueberschriften liegt; aus der Musik lässt sich ein Wechsel von Andante und Allegretto schwerlich herausfinden, dagegen würde man wohl, wenn nichts beigeschrieben wäre, mit ziemlicher Einheiligkeit das ganze Stück *Andante con moto* vortragen.

Ein da Capo in Noten auszudrucken wurde schon vorhin als überflüssig bezeichnet. Bei dieser letzten Arie der Oper ist es besonders irreleitend, weil der Mittelthell nur von Streichern begleitet wird und deshalb als ein Satz für sich gedruckt ist. Das da Capo folgt dann ebenfalls als ein getrennter Satz mit Vorzeichnung der Idstrumente. Muss man hiernach nicht glauben eine Arie in drei verschiedenen Sätzen vor sich zu haben? Eine solche Meinung entsteht um so leichter, weil der instrumentale Eingang in das da Capo wirklich von dem Vordersatze verschieden ist.

Die mit Farnace als zweite Partie gleichstehende Ismene hat ebenfalls zwei Arien, die hierher gehören.

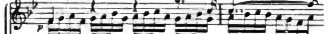
Die erste Arie ist Nr. 8:

In faccia all' oggetto, B-dur,

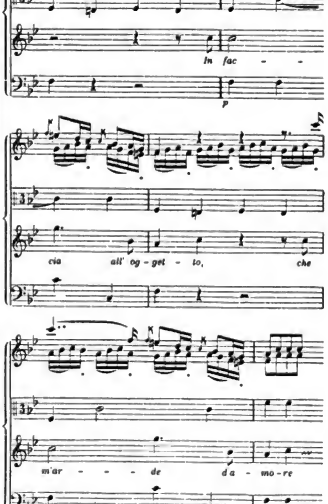
ein recht lang ausgeführtes Stück in etwas ungleicher Vertheilung, denn der Hauptsatz zählt 114, der Mittelsatz 49 Takte. Das da Capo ist verhältnissmässig klein, da es nur die letzten 34 Takte umfasst. Die Arie ist also 133 Takte lang; mit dem da Capo 167.

Weil nur ein Drittel des ersten Satzes zum Schlusse wiederkehrt, möchte man glauben, dass der lange Vordersatz eine nicht sehr geschlossene Gestalt erhalten habe. Dies wäre aber ein Irrthum, denn als Arie ist der Satz einer der besten, wenn nicht der allerbeste von denen, die wir bisher kennen gelernt haben. Der Gesang beginnt zwar ähnlich den vorigen mit einer Phrase

die, obwohl sie später in der Dominante wiederkehrt:

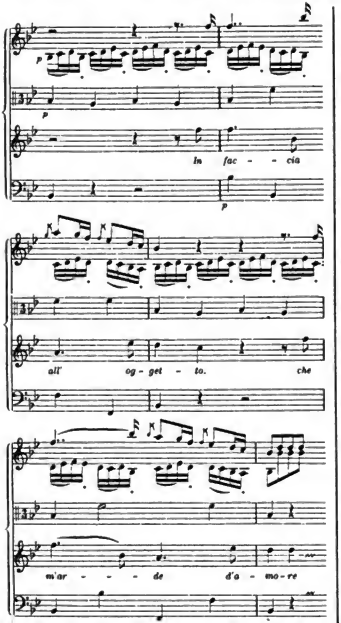


doch nur als Introduction zu betrachten ist. Aber der Verlust dürfte nicht gross sein, denn der motivische Gehalt der Stelle ist gering, namentlich mit dem stumpfen ruhenden Basse auf dem Grundtone, welcher dazu gesetzt ist. Doch nach 18 Takten erscheint ein anderes Motiv mit lebhafter und eigenthümlicher Begleitung:



welches dann an der Stelle, wo das da Capo beginnt, diese Gestalt annimmt:

Digitized by Google



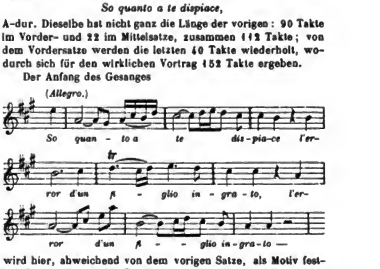
Beide Stellen sind hier vollständig mitgetheilt, damit man die interessante Umbildung übersehen kann. Die zweite Version ist die bedeutendere; es passt also in jeder Hinsicht, dass sie in der Tonart des Satzes und zugleich an der Spitze des da Capo steht. Hier sehen wir nun, wie sich der zweite Gedanke zu einem wirklichen Hauptthema herausbildet. Etwas Blut von der Opera buffa fliesst unverkennbar auch in seinen Adern, aber durch Kunst und echt Mozartischen Geist ist es soweit gereinigt, dass es zu dem leitenden Gedanken einer ernsten Arie tauglich wird. Die lange Introduction ist natürlich überflüssig, wenn eine formell richtige Ariengestaltung von Anfang an Platz greift. — Der Mitteltheil erweist sich als sehr zweckmässig; die Arie gehört daher auch als Ganzes zu den besten hier vorhandenen Sätzen. Die Coloratur durfte für Sänger zweiten Ranges nicht so halsbrechend sein, wie für erste, was aber das Gute gehabt hat, dass Mozart die Coloraturen der Ismene wie des Farnace durchweg gesangmässiger hielt, als die der Hauptsänger. Die Geschwätzigkeit seiner Instrumente hört allerdings auch bei den Coloraturen selten auf.

Die zweite Arie dieser Art, welche Ismene singt, steht unter Nr. 14:

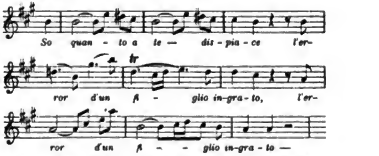
So quanto a te dispiace,

A-dur. Dieselbe hat nicht ganz die Länge der vorigen: 90 Takte im Vorder- und 22 im Mittelsatze, zusammen 112 Takte; von dem Vordersatze werden die letzten 40 Takte wiederholt, wodurch sich für den wirklichen Vortrag 152 Takte ergeben.

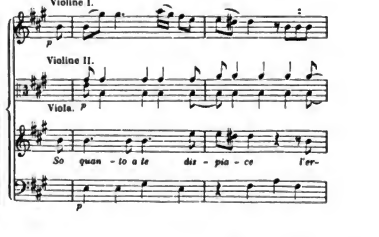
Der Anfang des Gesanges



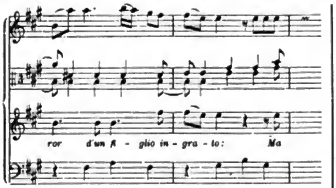
wird hier, abweichend von dem vorigen Satze, als Motiv festgehalten, wie aus der Stelle in der Mitte, mit welcher das da Capo beginnt



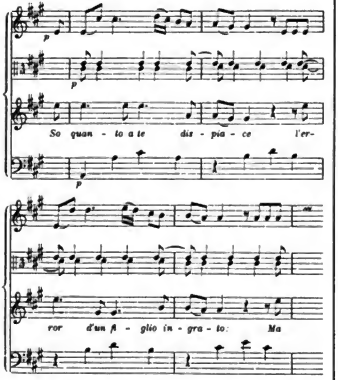
zu ersehen ist. Diese Arie gleicht also der vorigen in der Einheit, welche durch motivische Gestaltung erzielt wird, aber sie ist derselben dadurch entgegen gesetzt, dass nicht der zweite, sondern der erste Gedanke als Motiv dient, wie es bei der Arienbildung auch die Regel erfordert. Im übrigen muss man sich die Geschlossenheit, welche hierdurch entsteht, nicht allzu bedeutend vorstellen, denn die Bildung ist ziemlich massivisch und das zweite oder Buffo-Thema überwiegt in der Wirkung augenscheinlich, so dass hier abermals das Nebenthema zur Hauptsache wird. Schon im Vorspiel tritt es lustig hervor. Die wirkliche Melodie liegt in der ersten Violine, wir müssen dem Beispiel deshalb die Instrumente beifügen. Zuerst tritt es in der Dominante auf:



Digitized by Google



Das zweite Mal steht es in der Tonart und gehört zu demjenigen Theil, welcher da Capo gesungen wird:



Dieser lustigen Musik gegenüber vermag das Vorige nicht Stand zu halten, und da es dieselben Worte sind, so legt sie gleichsam Beschlag auf den Text. Erwägt man nun, dass die führende Melodie in der Begleitung liegt und dass die an sich sehr hübsche Tanzmusik zu dem Texte passt wie die Faust aufs Auge, so lässt sich leicht ermessen, wsa diese Arie in der Hauptaufgabe, die ein Gesang bewältigen soll, nämlich in dem ausdrucksvollen Vortrage des Textes, werth ist.

Der Mittelttheil ist nach A-moll versetzt und geht *andante*, der Gegensatz zu dem Adur-Allegro des Hauptsatzes ist also stark genug. Ueber diese Aeusserlichkeiten kommt der Gegensatz freilich nicht hinaus, denn die Musik des Mittelttheils könnte an sich ebenso gut *allegro* als *andante* vorgetragen werden.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

20 Etuden für die Violine aus der Violinschule von **B. Campagnoli** .... zusammengestellt und genau bezeichnet von **H. Schradieck.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. Preis *M* 3. 50.

19 Etuden für die Violine von **R. Kreutzer.** Neue Ausgabe .... revidirt und genau bezeichnet von **H. Schradieck.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 3 *M*.

Beide Ausgaben dieser Etüden sind schon vor einiger Zeit erschienen und hier noch nicht zur Anzeige gekommen, dürften aber bei ihrer Vortrefflichkeit nicht mit Stillschweigen übergangen werden.

Die 20 Etüden von Campagnoli sind nicht von demselben in diesem Zusammenhange als ein Werk publicirt, sondern, wie bemerkt, einer grösseren Violinschule von ihm entnommen. Der Autor war Zeitgenosse derjenigen grossen Geiger und Geigenlehrmeister, deren Werke und Methoden noch die Gegenwart beherrschen, denn er wurde 1751 in Cento bei Bologna geboren und starb 1827 in Neustrelitz in Mecklenburg. 1776 verliess er zum ersten Male sein Vaterland, um nach Deutschland zu gehen, welches bei seinen vielen Reisen auch stets der Mittelpunkt für ihn blieb. Als Geiger war er hoch angesehen, mit lebhaftem Ausdruck verband er Anmuth und feine Zierlichkeit. Sein Ton war rein und schön, auch in Doppelgriffen, die zu jener Zeit selten voller und runder gehört wurden, wie Fink in Schilling's Lexikon versichert. Bartolomeo Campagnoli erhielt 1797 die Concertmeisterstelle in Leipzig, wodurch er Vorgeiger in den Gewandhausconcerten und bei der Kirchenmusik war. Mannigfache Reisen abgerechnet, blieb er hier bis 1816, wo er mit seinen beiden, zu Sängerinnen ausgebildeten Töchtern nach Italien ging. 1820 wurden beide am Theater in Hannover angestellt, und der längere Aufenthalt daselbst gab ihrem Vater Gelegenheit, dasjenige Werk zu vollenden und zum Druck zu bringen, welches ein bleibendes Ehrendenkmal für ihn geworden ist. Es ist dies die *»Nouvelle méthode de la mécanique progressive du jeu du Violon, divisée en cinq parties et distribuée en 152 leçons progressives pour deux Violons, et 118 études pour le Violon seule. Op. 21.* Hannover bei Bachmann. Das Werk erschien französisch und deutsch; eine italienische Ausgabe wurde durch Ricordi in Mailand publicirt. Aus den zahlreichen Etüden hat nun Herr Schradieck, ein Nachfolger Campagnoli's im Leipziger Concertmeister-Amte, die vorliegenden zwanzig ausgewählt. Wir möchten dieselben jedem, der wirklich Violinspielen lernen will, dringend empfehlen, man kann sich nichts Passenderes, nichts Violinmässigeres denken, als diese Etüden, die gleichsam aus dem Geiste des Instrumentes geboren sind. Campagnoli hatte als Künstler einen weiten Gesichtskreis, der Altmeister Corelli war ihm so vertraut, wie die Violinvirtuosen des Tages, und wir sind Herrn Schradieck besonders dankbar, dass er unter seinen Zwanzig auch mehreren Stücken von Corelli einen Platz gegönnt hat.

Kreutzer's Etüden oder *»Capricen«*, wie er sie nannte, sind allbekannt. Sie stellen im Ganzen noch etwas höhere Anforderungen an die Technik, als die Campagnoli'schen Stücke, können daher im Lehrgange auf dieselben folgen. Beide sind dem Violinspieler unentbehrlich und ergänzen sich sehr gut.

Eine kurze Angabe über das Originalwerk, Titel, Verleger, Erscheinungszeit etc., sollte neuen Ausgaben stets beigefügt werden.

Berichte.

Berlin, Mitte December.

Da schwarze Basse heutzutage eine immer seltenere Erscheinung werden, dürfte es angezeigt sein, auch an dieser Stelle auf

Digitized by Google

ein — naturwissenschaftlich gesprochen — wahres Prachtexemplar dieser, wie es scheint, ausserbenden Gattung hinzuweisen. Johannes Elmblad, ein Nordländersche nach Geburt, Erscheinung und Stimme, fürhte sich am 6. d. M. in der Singakademie in einem eigenen grossen Liederconcert dem Berliner Publikum als einen Sänger vor, der mit einer seltenen stimmlichen Begabung reichl musikalische Anlagen und eine gründliche gesangliche Durchbildung vereinigt. Ueber den Umfang seiner Stimme gestatteten die Gesänge, die nicht, um mit der Tiefe oder Stärke der Stimme zu glänzen, sondern rein nach inneren Rücksichten gewählt waren, kein endgültiges Urtheil, doch kem dieselbe in fast vollen zwei Octaven, vom grossen *f* bis eingestrichenen *e* zur Geltung, und zwar klang das tiefe *f* so voll und merkig, dass damit der Abschluss der Töne gewiss noch nicht erreicht ist. Eine derartig volnminöse Stimme, deren eigentliches Reich die grosse Octave ist, so zu zähmen, dass sie auch in der mittleren und hohen Lage willig den Absichten des Sängers folgt und neben mssiger Kraft ein reizvolles Piano erhält, ist das Verdienst Julius Stockhausen's, dessen genialer Unterweisung Elmblad des Glück hatte acht Jahre hindurch zu erfreuen. Ihm dankt Elmblad die reine Aussprache, den edlen Tonensatz und die Wärme des Vortrages, ihm die Fähigkeit, wie ein Löwe — nach Shakespeare's Ausdruck — zu flöten oder wie eine Nachtigall zu brüllen. Gewiss wird im Einzelnen hier und da noch zu bessern und abzuschleifen sein, — so wird z. B. das g in Worlern wie »sinnlich, mlnnglich« nicht gerade weg ck klingen, und in vocalarmen Worten wie »Kleng, fingste« der Vocal durch die Consonanten nicht allzusehr verdeckt werden dürfen —, in allem Wesentlichen aber ist der Sänger fertig und ausserdem noch jung und eifrig genug, das etwa Fehlende zu ergänzen. Ausser der grossen Concertarie von Mozart »*Mentre ti lascio*« enthielt des Programm Lieder von Schumann (die Löwenbraut, Husarenlieder, die beiden Grenadiere und fünf Lieder aus der Dichterliebe), Schubert (Gruppe aus dem Tartarus), Lessmann (»Mir träumte von einem Königskind«), Moszkowski (»Mädchenaug'«), Sjögren (Serenade) und ein schwedisches Nationallied, wehrlich schwere und verschiedenartige Aufgaben genug, des Sängers Können von bewegtester Dramatik bis ruhigster Elegik zu zeigen. Als bedeutendste Leistung erschien uns der Vortrag der Mozart'schen Arie, in der Elmblad den Abschied des Vaters von der Tochter fast plastisch vor die Seele des Hörers zu führen wusste, und der Serenade von Sjögren, einer feinsinnigen und stimmungsvollen Composition des Byron'schen »*Thou he none of beauty's daughters*«, die es wohl verdiente auch in Deutschland bekannt zu werden. Unterstützt wurde des Concert durch die Herren Xaver Scharwenka, Josef Kotek und die Gemahlin des Concertgebers, Frau Meggie Elmblad, welche diesem an musikalischer Begabung ebenbürtig und eine ausgezeichnete Pianistin ist. Sie begleitete die meisten Lieder und spielte ausserdem mit Xaver Scharwenka auf zwei prächtigen Duysen'schen Flügeln die geist- und reizvollen Variationen über ein Beethoven'sches Thema von Saint-Saëns, eine Aufgabe, der neben einem solchen Partner, wie Scharwenka es ist, in jeder Beziehung gerecht zu werden kein geringes Lob ist. Das Concert war ungewöhnlich stark besucht und der Beifall ein ebenso lauter und allgemeiner, als sufrichtig gespendeier. *A. T.*

Leipzig.

Der vierte Kammermusik-Abend im Gewandhaus (7. Jan.) wurde eröffnet durch des interessante Quartett für Streichinstrumente »Aus meinem Leben« von B. Smetana*). Gewandt und fliessend, eigenartig in der Erfindung und gefühlsreich, kam dasselbe durch tadellosen Vortrag zu voller Geltung. Hierauf folgten: Beethoven's Trio für Pianoforte und Streichinstrumente Op. 70, Nr. 2, und Mozart's Violinquintett in G-moll, beide vortrefflich zu Gehör gebracht, bis auf einige Disharmonien der ausführenden Künstler im zweiten Adagio des Quintetts.

Das Programm des 13. Gewandhaus-Concertes (18. Jan.) war recht mannigfaltig; es wurden uns in demselben verschiedene Orchesterstücke, Gesangsolos und sogar ein Flötensolo versprochen. Ausserdem sollte Rubinstein dirigiren, also Grund genug für des Leipziger Publikum, sich in reicher Anzahl einzufinden. Der Culminationspunkt des Concerts, wenn auch nicht in Bezug auf Güte und Vollkommenheit der Musik, so doch in Hinsicht auf des wachgerufene Interesse, war in der Rubinstein'schen Symphonie (No. 5, G-moll) zu suchen, die den zweiten Theil des Concertes bildete. Dieselbe wurde als Novität unter Leitung des Componisten angemein freudig begrüsst und ist in mancher Beziehung der Beifall sicherlich berechtigt gewesen. Aber die Ovationen, welche dem Componisten dargebracht wurden, standen nicht im richtigen Verhältniss zu dem Werthe dieser Musik, die wie alle grösseren Werke von Rubinstein ungleich gearbeitet ist, und gelten auch vornehmlich dem grossen Claviervirtuosen. Die Absicht des Publikums, durch seine lebhaften Beifallsbezeugungen eine etwaige Zugabe von Clavierstücken zu erreichen, war nicht zu verkennen, und Rubinstein kargte auch nicht mit seiner Kunst, denn er setzte sich an den Flügel und spielte drei Piècen, eine Ballade (F-moll) und ein Notturno (Fis-moll) von Chopin und einen selbstcomponirten »deutschen Walzer«. Auch bei dieser improvisirten Leistung machte sich seine merkige Technik und sein feines Spiel vollkommen wieder geltend. — Im ersten Theile des Concertes hörten wir zwei Ouvertüren, die Faust-Ouvertüre von Spohr und die Ouvertüre zu den »Hebriden« von Mendelssohn. Die erstere zeichnet sich durch enge Geschlossenheit aus; sie zerfällt in zwei in sich zusammenhangende Theile, die sehr verschieden und zugleich sehr gefällig sind. Die weit populärere Mendelssohn'sche Ouvertüre kann sich dieses Vorzuges nicht rühmen. Dass dieselbe einen langen musikalischen Faden bildet, ist ganz gut, aber es fehlen die leichtenden Punkte auf den weiten Wegen, die in Gestalt von Melodien des Ganze durchweben müssen. — Frl. Knispel aus Darmstadt erhielt von den Genuss am Concert wesentlich durch mehrere Gesangsvorträge. Zuerst sang sie uns: Scene und Arie »Die stille Nacht entweicht« aus Spohr's »Fonst«, wofür wir ihr Dank wissen müssen. *) Ferner noch drei Lieder: »Nacht und Träume« von Schubert, »Wie bist du, meine Königin« von Brahms, »Widmung« von Schumann und schliesslich als Zugabe eine Glück'sche Cavatine. Die Sängerin wurde sehr gut aufgenommen und sang besonders die letzte Cavatine sehr gut. Mezza-voce-Singen ist jetzt die Hauptkunst dieser Dame und wird es auch bleiben, wenn sie nicht recht bald von den Liedern zum Studium der grossen classischen Arie übergeht. Schliesslich sei noch erwähnt als Instrumentalsolist Herr Schweter, Mitglied des Gewandhausorchesters. Ein Adagio, Siciliano und Allegro von J. S. Bach für Flöte mit Pianoforlebegleitung brachte der junge Flötenvirtuos zu Gehör, jedes der drei Stücke vollendet schön und effectvoll. Er verdiente deshalb in vollstem Masse die ihm gewordene Anerkennung für seine gediegene Leistung.

*) Der Gewandhaus-Referent im »Leipziger Tageblatt« meint von dieser Arie, wie von der Faust-Ouvertüre desselben Componisten, man würde »durch die Entbehrung« beider Stücke »nicht viel gelitten haben«. Es ist auch dieses wieder ein Beweis von der effectirten Geringschätzung, welche Spohr's Werken jetzt überall begegnet, vorüber in dem Artikel in Nr. 1 und 2 dieser Zeitung ausführlich geredet ist; sie werden eher noch Geltung haben, wenn die »hochbedeutsamen« Producte des Teges längst Maculatur geworden sind. Von Spohr's Arie heisst es dem nach, sie sei »mit dem üblichen Ueberfluss an Colorsturen ausgestattet«, was in den Augen dieses Referenten der stärkste Tadel ist, denn auch bei ihm, wie bei so vielen, gehen Geschmack und Bildung nicht über des Lied hinaus. Wer nicht einmal weiss, was wirkliche Coloratur ist (Spohr's Arien sind hierin, wie überhaupt im feinern Gesange, kein Muster), der hat gut poltern.

Nachrichten und Bemerkungen.

* Der »Elbinger Post« entnehmen wir folgende Notiz: Herr Cantor Th. Odenwald in Elbing hatte, wie wir hören, vor einigen Tagen eine längere Audienz bei dem Cultusminister v. Gossler, in welcher er den Minister ersuchte, darauf hinwirken zu wollen, dass verdienstvollen Musikern in den Provinzen zum Besuche der Musteraufführung der königlichen Hochschule, der Aufführungen des Domchores und der Hofoper freie Fahrt nach Berlin und zurück gewährt werde, um es den Musikern so zu ermöglichen, diese Anregungen in sich aufzunehmen. Wie wir erfahren, hat Herr v. Gossler des lebhafteste Interesse für den von dem Cantor Odenwald vorgetragenen Wunsch gezeigt und seinerseits geeignete Schritte in Aussicht gestellt.

Digitized by Google

Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

[7]

Heinrich Hofmann.

Op. 57. **Ekkehard.** Skizzen für das Pianoforte zu vier Händen nach *Jos. Victor von Scheffel's* gleichnamiger Dichtung. 2 Hefte à ℳ 3.—.
Demnächst erscheinen:

Op. 59. **Drei Lieder** von *Jul. Wolff's* »Singuf« für Männerstimmen. Partitur und Stimmen ℳ 4.50.
No. 1. Die Horer. — 2. Die zwei Ratten. — 3. Beim Fass.

Op. 62. **Drei Lieder** aus *Jul. Wolff's* »Singuf« für eine Singstimme und Pianoforte.
No. 1. Die Verlassene. — 2. Harren. — 3. Ich glaub es nicht.

S. Jadassohn.

Op. 85. **Trostlied.** Nach Worten der heiligen Schrift für Chor und Orchester (Orgel ad libitum).
»An den Wassern zu Babel sassen wir und weinten«.
»By the rivers of Babel there we sat, and we wept bitterly«.
Partitur mit unterlegtem Clavierauszug ℳ 12.—. Orchesterstimmen ℳ 18.50. Chorstimmen ℳ 3.50.

Op. 87. **Sechs Chorlieder** für Sopran, Alt, Tenor und Bass (im Freien zu singen). Partitur und Stimmen ℳ 3.50.
No. 1. Mailied. — 2. Haidenröslein. — 3. Ausfahrt. — 4. Tanzliedchen. — 5. Maieseinzug. — 6. Morgenlied.

Carl Reinecke.

Fünf Tonbilder für Orchester.

No. 1. **Romanze** aus »König Manfred«.
No. 2. **Vorspiel zum 5. Acte** aus »König Manfred«.
No. 3. **Idylle** aus »Wilhelm Tell«.
No. 4. **Dämmerung.**
No. 5. **Tanz unter der Dorflinde** aus den »Sommertagsbildern«.
Partitur ℳ 5.50. Orchesterstimmen ℳ 8.50.

[8]

Verzeichniss

der im Jahre 1884 im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur erschienenen neuen Werke.

Bergson, Michel, Op. 72. **Grande Polonaise héroïque** precédée d'un Air slave. Pour Piano seul (Edition de Concert) 2 ℳ 50 ₰. Pour Piano et Violon 3 ℳ 50 ₰. Pour Piano et Violoncelle 3 ℳ 50 ₰.

Bödecker, Louis, Op. 16. **Frühlings-Idylle.** Phantasie für Pianoforte zu vier Händen. 2 ℳ 50 ₰.

Büchler, Ferd., Op. 22. **Sechs Studien** für zwei Violoncelli für vorgeschrittene Schüler. Complet 4 ℳ. Einzeln: No. 1—6 à 1 ℳ.
No. 1. Tonleiterübung in C dur.
No. 2. Scherzo in D moll.
No. 3. Bogenwendungen in F dur.
No. 4. Octavenübung in A moll.
No. 5. Uebung für die linke Hand in A dur.
No. 6. Capriccio in H moll.

Büchler, Ferd., Op. 23. **Kleine Wanderbilder** für Violine mit Begleitung des Pianoforte. Complet 4 ℳ.
Einzeln:
No. 1. Auszug in's Gebirge. 1 ℳ.
No. 2. Rast: »Pan schläft! In allen Wipfeln Mittagsstille«. 1 ℳ 50 ₰.
No. 3. Unterwegs. Heiteres Gespräch. Savoyardenkosake. 1 ℳ 30 ₰.
No. 4. Tanz in der Dorfschenke. 1 ℳ.
No. 5. Abschied vom Gebirge und fröhliche Heimkehr. 1 ℳ.

Foerster, Ad. M., Op. 40. **Thusnelda.** Characterstück nach *Karl Schäfer's* gleichnamigem Gedicht für grosses Orchester. Partitur 3 ℳ netto. Orchesterstimmen complet 9 ℳ. (Violine I, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass à 50 ₰.)

Gernsheim, Friedrich, Siehe. Hebräischer Gesang für Violoncello mit Begleitung von kleinem Orchester oder Pianoforte. Orchester-Partitur 1 ℳ 50 ₰ netto. Orchester-Stimmen 3 ℳ 50 ₰. (Violine 1, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass à 15 ₰.) Mit Pianoforte 3 ℳ.

Grädener, Hermann, Op. 2. **Fünf Intermezzi** für Violine und Klavier. Complet 6 ℳ. Einzeln:
No. 1 in F dur. 2 ℳ. | No. 3 in A moll. 1 ℳ 50 ₰.
No. 2 in E dur. 1 ℳ 50 ₰. | No. 4 in C dur. 2 ℳ 50 ₰.
No. 5 in G dur (Humoreske). 1 ℳ 50 ₰.

Hermann, Friedrich. Vierundzwanzig Violin-Etüden von Fiorillo, Kreutzer und Rode. Für Viola übertragen, systemstisch progressiv geordnet, mit Fingersatz und Bogenstrichen versehen. Heft I. 3 ℳ. Heft II. 3 ℳ 50 ₰. (Eingeführt am Königlichen Conservatorium der Musik zu Leipzig.)

Herzogenberg, Heinrich von, Op. 89. **Fünf Lieder** für eine hohe Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 3 ℳ. Einzeln:
No. 1. Morgenlied: »Es hat die Nacht geregnet«, von *J. von Eichendorff.* 80 ₰.
No. 2. Nebel: »Du trüber Nebel hüllest mir das Thal«, von *N. Lenau.* 50 ₰.
No. 3. An die Linden: »Hier war's in eurer Schattennacht«, von *Fr. Ruckert.* 80 ₰.
No. 4. Schwermuth: »Herz! und weisst du selber denn zu sagen«, von *Ed. Mörike.* 80 ₰.
No. 5. Ständchen: »Hüttelein still und klein«, v. *Fr. Ruckert.* 1 ℳ.

— Op. 90. **Fünf Lieder** für eine hohe Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 3 ℳ. Einzeln:
No. 1. In der Fremde: »In der Fremde, in der Nacht«, von *Fr. Ruckert.* 1 ℳ.
No. 2. Wie lange? »Wissen möcht ich nur, wie lange«, von *Fr. Ruckert.* 50 ₰.
No. 3. Wiegenlied: »Wie ein krankes Kindlein wieg ich mein Herz«, von *P. Heyse.* 80 ₰.
No. 4. Trutzlied: »Ich habe einen Liebsten, recht von den Frommen«, (Romisch) von *A. Kopisch.* 50 ₰.
No. 5. In der Frühe: »Kein Schlaf noch kühl das Auge mir«, von *E. Mörike.* 80 ₰.

— Op. 91. **Fünf Lieder** für eine hohe Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 3 ℳ. Einzeln:
No. 1. Abendsegen: »In dieser Stunde denkt sie mein«, von *R. Prutz.* 80 ₰.
No. 2. Auf's Meer: »Und ob da mich liessest so Nächte wie Tage«, (Toskanisch) von *F. Gregorovius.* 1 ℳ.
No. 3. Der Kranz: »Smilje pflückt am kühlen Bach« (Serbisch) von *Talvj.* 80 ₰.
No. 4. Die Graserin: »Bald gras' ich am Neckar, bald gras' ich am Rhein« (Deutsches Volkslied). 50 ₰.
No. 5. Wanderung: »Die Strassen, die ich gehe«, von *J. Kerner.* 80 ₰.

Hiller, Ferdinand, Op. 85. **Lieder und Gesänge** f. eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Daraus einzeln:
No. 1. Abendsegen: »O lichte Gluth! O goldner Strahl«, von *H. Steinhaeuer.* 1 ℳ.

Huber, Hans, Op. 54. **Walzer** f. Pianoforte zu vier Händen, Violine und Violoncell. (Zweite Folge.) 4 ℳ.

— Op. 63. **Lise Tell. Symphonie** für grosses Orchester. Partitur 24 ℳ netto. Orchesterstimmen compl. 35 ℳ. (Violine 1, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass à 1 ℳ 50 ₰.) Clavierauszug zu vier Händen vom Componisten 9 ℳ.

— Op. 64. **Improvisations.** Etudes sur un Thème original pour deux Pianos. **Improvisationen.** Studien über ein Originalthema für zwei Pianoforte. 7 ℳ 50 ₰.

Kaeslin, Eusebius, Op. 1. **Drei Ständchen** für vier Männerstimmen.
No. 1. Ständchen: »Komm' in die stille Nacht!« v. *Rob. Reinick.* Partitur 30 ₰. Stimmen à 15 ₰.
No. 2. Ständchen: »Still und golden schaun die Sterne«, von *Ferd. Naumann.* Partitur 30 ₰. Stimmen à 15 ₰.
No. 3. Serenade im Schnee: »Es glitzert der Schnee«, von *Emil Rittershaus.* Partitur 90 ₰. Stimmen à 90 ₰.

— Op. 2. **Sechs Lieder im Volkston** f. vierstimmigen Männerchor.
No. 1. Argwohn: »Dort drunten im Thale«. Partitur 50 ₰. Stimmen à 15 ₰.
No. 2. »Ich ging einmal spazieren«. Part. 50 ₰. Stimmen à 15 ₰.
No. 3. »Ade zur guten Nacht«. Partitur 30 ₰. Stimmen à 15 ₰.
No. 4. »Blauvogelein, sprich warum weinest du?« Partitur 30 ₰. Stimmen à 15 ₰.
No. 5. Treue: »Es ist doch nichts auf dieser Welt«. Partitur 30 ₰. Stimmen à 15 ₰.
No. 6. »Lieber Schatz sei wieder gut mir«. Partitur 30 ₰. Stimmen à 15 ₰.

Kiesner, Carl und **Alfons, Schottische Volkslieder** für Sopran, Alt, Tenor und Bass.
Heft I. Einzeln:
No. 1—12 Partitur à 30 ₰. Stimmen à 15 ₰.
Heft II. Einzeln:
No. 1—12 Partitur à 30 u. 50 ₰. Stimmen à 15 ₰.
(Fortsetzung folgt.)

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Dresdener Strasse 44. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 16 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 20 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 25. Januar 1882. **Nr. 4.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Johann Ludwig Böhner. (Schluss.) — Mitridate, italienische Oper von Mozart. (Forisetzung.) — Aus Rotterdam. — Berichte (Leipzig). — Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Johann Ludwig Böhner.

Heft I: 12 **Orgelstücke** von Ludwig Böhner. 2. Auflage. 13 Seiten obl. 4. Pr. 75 ₰.

Heft II: 12 **Orgelstücke** . . . . 2. Aufl. 9 Seiten obl. 4. Pr. 60 ₰.

Heft III: 9 **Orgelstücke** . . . . 2. Aufl. 11 Seiten obl. 4. Pr. 75 ₰.

Ouvertüre sur l'Opéra »Der Dreiherrenstein« . . . . par L. B. (händig für Clavier). 3. Aufl. 17 Seiten Fol. Preis ℳ 1,20.

Grosse Concert-Ouvertüre componirt und für das Pianoforte zu vier Händen arrangirt von L. B. 3. Aufl. 25 Seiten Fol. Pr. ℳ 2.

Adagio romantique. Lied ohne Worte für Piano componirt von Ludwig Böhner. Op. 406.

Sämmtlich erschienen in Langensalza, Verlag der Schulbuchhandlung von F. G. L. Gressler.

(Schluss.)

Durch diese Irrfahrten hatte er nur soviel erreicht, dass er es endlich, 33 Jahre alt, für das Beste hielt, in seine kleine Vaterstadt zurück zu kehren. Dort sass er fortan in beschränkten Verhältnissen. Zum Glück war er unverheirathet, wodurch er davor bewahrt blieb, auch noch Andere in seine Trübseligkeit hinein zu ziehen. Sein Vergnügen fand er, wie Relistab als sein Zeitgenosse versichert, seinzig und allein in der Beschäftigung mit seiner Kunst und in dem Genusse der romantischen Gebirgsnatur, die seinen ganz eigenen, wohlthätigen Einfluss auf sein melancholisch zerrissenes Gemüth übt. Ob die Angaben über seine Leidenschaft zum Wein, die man in einigen Lebensbeschreibungen dieses Künstlers findet, richtig sind, lassen wir um so mehr dahin gestellt, seit wir von noch unterrichteteren Personen den bestimmtesten Widerspruch dagegen [†] vernommen haben. Dass indessen Böhner's Charakter ein ganz eigenthümlicher ist, der sich mit den Verhältnissen des Lebens und seinen trocknen alltäglichen Forderungen durchaus nicht zu versöhnen vermag, das geht aus den vielfachsten Zeugnissen, ja indirect auch aus seinen eigenen Geständnissen hervor. Solche Charaktere aber sind von hohem psychologischem Interesse und geben, wenn sie von richtigem Standpunkte aus gefasst werden, auch wichtige Aufschlüsse für die Kunst selbst. Anziehend ist es daher, zu wissen, dass Böhner seine eigene Lebensgeschichte — vielleicht zu einem Nachlass-Werke bestimmt — ausführlich ausgearbeitet hat.« (A. a. O.) Ob diese Autobiographie zu Stande gekommen und noch vorhanden ist, können wir nicht sagen; vielleicht befindet sie sich in der genannten Sammlung zu Gotha, und dann dürfte man wohl in kurzer Zeit Näheres darüber erfahren. Schon der blosse Vorsatz, sein eignes Leben eingehend zu beschreiben, kann uns zeigen, dass Böhner nicht der gänzlich verlotterte Mensch war, als welcher er wenigstens in den letzten Jahrzehnten seines Lebens den Zeitgenossen erschien, denn ein solcher würde sein ich überhaupt nicht mehr zum Gegenstande der Betrachtung und der selbstprüfenden Darstellung gemacht haben.*) Des Halles im Leben enthehrte er allerdings in einem Maasse, wie es nur bei den ganz Heruntergekommenen der Fall zu sein pflegt, und doch offenbarte er selbst in der kläglichsten Bettelarmuth noch Züge, die man an dem Fachbettler nicht bemerken wird. Als Liszt Kapellmeister in Weimar war, stellte sich Böhner auf seinen Streifzügen nicht selten bei ihm ein — (seine Ouvertüre zum Dreiherrenstein ist, wie der Titel besagt, »dédiée à son ami monsieur Franz Liszt par Louis Böhner«) — und erhielt auch stets ein liberales Viaticum mit auf den Weg. Einmal (um 1852) sah Jemand, wie Liszt ihm drei Thaler reichte. Böhner nahm nun einen Thaler davon, gab ihn an Liszt zurück und sagte: »Sein Sie so gut, Herr Doctor, und heben's mir den Thaler auf bis ich zurück komme, dann will ich ihn abholen.« Er wusste also recht gut, was dem Thaler bevorstand, wenn derselbe sofort mit auf die Wanderung ging. Eine sonderbar schlaue Art von Wirthschaftspolitik, aus welcher auch hervorgeht, dass der arme Böhner seiner gänzlichen Willenlosigkeit in dieser Hinsicht sich wohl bewusst war. Ein solcher Charakter in der Selbstschilderung müsste daher von hohem Interesse sein; aber auch die einsichtige Beschreibung desselben durch einen Andern würde, wie Relistab mit Recht bemerkt, viel Belehrendes haben.

Obwohl Böhner von Haus aus die Orgel ebenso fleissig übte, als das Clavier, wurde er in Folge der modernen künstlerischen Zustände doch wesentlich Clavierspieler. Das Orgelspiel war seit der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts immer mehr aus dem öffentlichen Concertleben verdrängt und verkümmerte dadurch auch in der Kirche. Bei Böhner sieht man wieder den Schaden davon, denn in seinen Sachen steckt wirklich Orgelgeist; — und wer weiss? wenn die künstlerische Zucht noch die alte gewesen wäre, hätte die Orgelbank ihm vielleicht den Halt fürs Leben gegeben, den er nun nicht finden konnte. »Sein

*) Dass Böhner wenigstens einen Theil seiner Autobiographie zu Stande gebracht hat, ist wahrscheinlich, denn ein vollständiges Verzeichniss seiner Compositionen bis zum Jahre 1845, von ihm selber aufgesetzt, findet man in der »Kleinen Musikzeitung« 1846 Nr. 99—40 (Leipzig bei Schuberth & Co.) gedruckt.

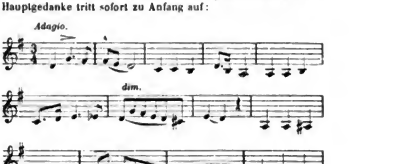
Digitized by Google

Spiel (urtheilt Reilstab) wird als fertig, feurig und phantastisch allgemein geschätzt; in seinen Compositionen sind ähnliche Eigenschaften zu loben. Erreichen sie gleich nicht den höchsten Gipfel des Genies, so spricht sich doch überall eine tiefere Konstauffassung aus, und einzelne Züge treten oft glänzend und genial hervor. Seltsam ist es, dass seine Werke durchaus nicht so die hypochondrische Farbe seines Gemüthes tragen, als man glauben sollte, sondern sich oft sogar recht heiter aussprechen. So ist z. B. die Hauptstelle des ‚Freischützen', worauf sich die Popularität der Oper so schnell entschied (wenigstens die der Ouvertüre), Note für Note einem Böhner'schen Concerte entnommen; ob absichtlich oder durch zufällige Reminiscenz wollen wir nicht entscheiden. Die Werke B.'s bestehen nur hauptsächlich in Arbeiten für das Pianoforte, das Orchester und einzelne Instrumente; für den Gesang hat er, ausser der nicht bekannt gewordenen Oper (s. oben), wenig geschrieben. Das Hauptsächlichste davon ist Folgendes: 5 grosse Concerte fürs Pianoforte Op. 7, 8, 10, 13, 14; eine Ouvertüre Op. 9; eine Sonate in Es Op. 14; ein Quatuor für Streichinstrumente; ein grosses Capriccio für Pianoforte in A; einige Hefte Lieder; verschiedene kleinere Variationen für Horn, Fagott, Oboe, Violine (nebst Orchester); eine grosse Anzahl Hefte mit Tänzen für Fortepiano und Orchester, die wahrscheinlich sämmtlich auf Bestellung gemacht sind, weil ernstere Werke nicht honorirt zu werden pflegen.« Man muss nicht vergessen, dass sich die Verhältnisse in dieser Beziehung etwas gebessert haben. Auch ernstere Compositionen tragen jetzt Geld ein, sind wenigstens ohne Opfer zum Druck zu bringen, namentlich wenn sie von Virtuosen herrühren, welche dieselben in der Welt bekannt machen können. Das verändert die Existenz der Künstler ganz bedeutend. Bedingungen, welche selbst einem Spohr von den Verlegern seines ersten Violinconcertes vorgeschrieben wurden, braucht heute niemand mehr einzugehen. Spohr erzählt in seiner Selbstbiographie: »Voller Ungeduld, mein Werk erscheinen zu sehen, bat ich Herrn Eck [den Violinisten], an Breitkopf und Härtel in Leipzig, mit denen er in Verbindung stand, zu schreiben und ihnen den Verlag des Concertes anzutragen. Die Antwort erfolgte bald, war aber für mich sehr entmuthigend. Zum Trost für junge Componisten, die für ihre Erstlingswerke keinen Verleger finden können, mögen die Bedingungen, unter welchen die genannte Handlung den Verlag zu übernehmen sich bereit erklärte, hier Platz finden. Ich selbst hatte auf jedes Honorar verzichtet und mir nur einige Freiexemplare ausbedungen. Die Handlung verlangte aber, ich solle ihr hundert Exemplare zum halben Ladenpreis abkaufen! — Anfangs sträubte sich mein jugendlicher Künstlerstolz gegen solche, wie es mir schien, schimpfliche Bedingungen. Doch der Wunsch, die Herausgabe des Concertes so beeilt zu sehen, dass ich es, bei der Rückkehr nach Braunschweig, dem Herzoge im Stiche überreichen könne und die Hoffnung, dass dieser mir ein Geschenk machen werde, halfen mir diese Empfindlichkeit niederzukämpfen und die Bedingungen einzugehen. Das Concert wurde auch zur bestimmten Zeit fertig und lag, als ich zurückkehrte, bereits bei einem Kaufmann in Braunschweig; der Ballen wurde mir jedoch nicht eher verabfolgt, bis die Summe für den Ankauf der hundert Exemplare entrichtet war.« (Bd. I, S. 38. Die zwanzig Friedrichsd'or, welche der Herzog ihm verehrte, werden also kaum für die Bezahlung des Ballens gereicht haben.) Mit unserm Böhner machte man vorkommendenfalls wohl noch weniger Umstände.

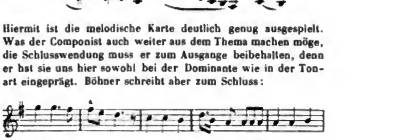
Was nun Böhner's Compositionen anlangt, so sind die oben verzeichneten Stücke recht gut geeignet, ein im Allgemeinen richtiges Bild von denselben zu verschaffen.

Die beiden Ouvertüren sind durchweg frisch, lebhaft und kräftig, auch im Ganzen wohlklingend. Die Arbeit ist mehr robust als fein, aber sie machen einen durchaus musikalischen Gesammteindruck und könnten in unseren Concerten mit demselben Recht zu Gehör kommen, als viele andere Stücke, die sich beständig auf dem Repertoire befinden, weil ihr Autor einen beliebten Namen trägt. Böhner gehörte niemals zu diesen Begünstigten, was erklärlich genug ist.

Das »*Adagio romantique*«, zuhenannt »Lied ohne Worte«, also in einer Zeit entstanden, wo Mendelssohn mit seinen sogenannten »Liedern ohne Worte« den Clavierspielern und »Componisten die Köpfe schwindelig machte, ist ersichtlich con amore geschrieben und auch für solche sehr gute Art der Tongestaltung besonders bezeichnend zu sein. Wir werden hierbei allerdings mehr die Mängel als die Vorzüge zur Sprache bringen. Da ist zunächst die Melodiebildung anzufechten. Der Hauptgedanke tritt sofort zu Anfang auf:



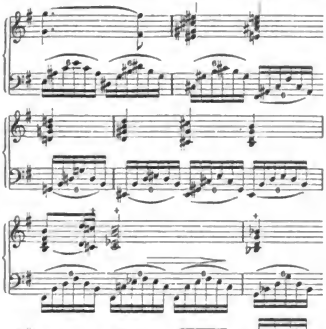
Hiermit ist die melodische Karte deutlich genug ausgespielt. Was der Componist auch weiter aus dem Thema machen möge, die Schlusswendung muss er zum Ausgange beibehalten, denn er hat sie uns hier sowohl bei der Dominante wie in der Tonart eingeprägt. Böhner schreibt aber zum Schluss:



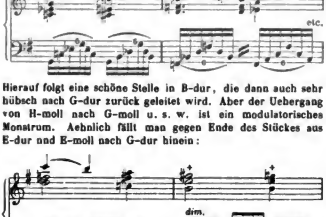
Das ist vielleicht besser als das Vorige, aber es ist abweichend; es setzt sich an die Stelle desselben und macht es vergessen. Eine wirkliche Gestaltung bewahrt die Continuität. Es fehlt hier also im Melodischen die feine Symmetrie, das Abbild der Einheit der Gedanken.

Im Harmonischen sind bei Böhner namentlich die vollen Accordgriffe ein beliebtes Hülfsmittel. Als Clavier- und Orgelspieler lagen ihm dieselben nahe. Weil er aber auch in Orchesterwerken häufiger zu ihnen griff, als räthlich war, so versperrte er sich dadurch einigermaassen den Zugang zu der grossen Orchestercomposition. Diese Accordgriffe haben noch das besonders Nachtheilige, dass sie bei ihrer umschweifenden Natur leicht auf modulatorische Abwege führen, und von diesem Gesichtspunkte wollen wir sie bei dem vorliegenden »Lied ohne Worte« betrachten. Gegen die Mitte hin nimmt das Stück folgende Wendung:

HARVARD UNIVERSITY
EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
CAMBRIDGE 38, MASS.
Digitized by Google



Hierauf folgt eine schöne Stelle in B-dur, die dann auch sehr hübsch nach G-dur zurück geleitet wird. Aber der Uebergang von H-moll nach G-moll u. s. w. ist ein modulatorisches Monstrum. Aehnlich fällt man gegen Ende des Stückes aus E-dur und E-moll nach G-dur hinein:



Folgt die oben mitgetheilte Schlussmelodie.

Wir schliessen aber diese kritischen Bemerkungen mit der Versicherung, dass trotzdem das gehaltvolle und musikalisch schöne Stück jedem Spieler Vergnügen machen wird.

Die drei Hefte Orgelstücke wenden sich an die Praktiker und werden bei diesen willige Aufnahme finden, was auch wohl schon vielfach geschehen ist, namentlich in der engeren Heimath des Verfassers. Sie sind durchschnittlich sehr kurz, eignen sich daher zu Vor- und Nachspielen beim Gottesdienste, für welchen Zweck sie auch geschrieben sind. Bei vielen Stücken ist der Choral angegeben, zu welchem sie das Vorspiel bilden. Es ist wohl das beste Lob, welches man diesen bescheiden auftretenden Sätzen spenden kann, wenn man gerade die fugirten Stücke und überhaupt diejenigen, welche sich dem alten wahren Orgelspiel nähern, als die gehaltvollsten bezeichnen muss. Die freieren Sätze gerathen nicht selten in Gefahr, Clavierphantasien zu werden, was allerdings bei andern und zum Theil berühmten modernen Orgelcomponisten noch viel mehr der Fall ist. Hierdurch wird nun bestätigt, was wir oben sagten, nämlich dass Böhner für Orgelkunst ein ganz besonderes Geschick besass und daher bei richtiger Ausbildung und Erziehung in diesem Fache vielleicht der erste deutsche Organist unseres Jahrhunderts geworden wäre.

Mitridate, italienische Oper von Mozart.

Mozart's Werke. Leipzig, Breitkopf und Härtel.
Serie V, Opern. Nr. 5: Mitridate, Rè di Ponto, Opera seria in 3 atti. Partitur 477 Seiten Fol. Preis ℳ 13. 50. (1881.)

(Fortsetzung.)

Noch eine Arie gehört in diese erste Gruppe; es ist die des Römers *Marzio*, der hier in der Nebenrolle eines zweiten Tenoristen agirt; sie steht Nr. 22 (in der Partitur und bei Köchel Nr. 21):

Se di regnar sei vago.

G-dur, Allegro. Der Vordertheil besteht aus 77 Takten, von welchen die letzten 32 wiederholt werden. Der Mitteltheil zählt 20 Takte. Zusammen sind es also 97 Takte; mit der Wiederholung 129.

In dieser Arie kommt von Allem Etwas vor, aber nichts in hervorstechender Weise, weshalb sie für unseren Zweck wenig Belehrendes darbietet. Mozart hat auch seinen Sängern zweiten Ranges nach Kräften gute Musik geliefert, wie aus dem Obigen hervorgeht, und der kleine Tenorist, welcher den Römer Marzio sang, ist mit dieser Arie als seinem einzigen Stücke in der Oper wohl ebenfalls zufrieden gewesen, wenn der Satz auch zu den schwächsten des Werkes gehört und wesentlich instrumental gebildet ist. Dass die Coloratur durchweg der Melodie mehr angeklebt, als aus ihr herausgesponnen wird, ist bei der vorliegenden Arie besonders deutlich zu ersehen, versteht sich übrigens von selbst; es würde sehr auffallend sein, wenn Mozart bei seiner Art der Textbehandlung in der Coloratur nicht ebenfalls zu einer musivischen Gestaltung gekommen wäre.

Was in sli diesem lediglich dan Anfänger betrifft, ist eigentlich kein Gegenstand der Kritik, wird daher auch im Laufe unserer Untersuchung fast gänzlich unberührt gelassen. Hier handelt es sich hauptsächlich um das Auffinden von denjenigen Merkmalen in dieser Jugendarbeit, welche für die Composition Mozart's charakteristisch sind, seine damalige Stellung bezeichnen und in der einen oder andern Form später von ihm weiter ausgebildet wurden.

Was zunächst die eben erwähnte Coloratur betrifft, so ist es leicht begreiflich, dass eine Normal-Coloratur sich nicht bilden konnte, wenn in den Gesängen der Normal-Gedanke fehlte. Das Fehlen eines solchen Gedankens wurde in der oben besprochenen Gruppe von Gesängen fast überall bemerkt. Vorherrschend fanden wir dort das Streben, einen im Charakter leichteren aber vocalisch unbiegsamen Nebengedanken zur Hauptsache zu erheben, wodurch die Coloratur unvermeidlich ein dem Sinne nach bedeutungsloses Anhängsel wurde. Bei einigen wenigen Arien ist dagegen der Hauptgedanke nach der classischen Weise gebildet, was aber erst im Laufe des Stückes hervor tritt und in Folge dessen eine Unruhe erzeugt, die den Gesang in seiner herrschenden Stellung so sehr beeinträchtigt, dass die neuen und zum Theil höchst interessan-

Digitized by Google

ten musikalischen Combinationen, welche hier auftreten, keinen wirklichen Ersatz dafür bieten können.

Die Musik dieser Oper, dem reichen Geiste Mozart's entflossen und von einer erstaunlichen musikalischen Fülle, ist in sich so klar und verhältnissmässig auch schon so reif, dass wir auf alle Fragen hinsichtlich des musikalischen Stils in ihr selber die Antwort finden werden. Bei ihrer Untersuchung ist nur nöthig, die Producte der Zeit, wie sie wirklich waren, vor Augen zu haben. Hätte Mozart eine blosse Kinderarbeit geliefert, dann würde man allerdings in derselben nichts, sondern alles nur in den Werken bekannter Zeitgenossen, die er einfach abzeichnete, zu suchen haben. Auffallenderweise schlägt *Jahn* bei seiner Kritik des Mitridate und der übrigen Jugendopern diesen Weg ein. Er bezieht sich aber dabei nicht auf einzelne bestimmte Vorbilder, sondern nimmt in Bausch und Bogen die ganze demelige, ja sogar die ganze frühere Zeit vor, und schreibt:

.... »Unleugbar bot des Bestreben, den verschiedenen Richtungen der Singekunst gerecht zu werden, der musikalisch künstlerischen Gestaltung Eintrag gethan. Die allgemeine Form der Arie in zwei Sätzen, von denen, wenn nicht beide, so doch der erste wiederholt wird, ist schon charakterisirt, sie ist auch hier die herrschende. Ihre Anlage begünstigt [!], da [!] sie nicht von einem Hauptgedanken als dem Mittelpunkt aus das Ganze gliedert, das Zerfallen in Einzelnheiten, gibt wird durch jenes Bestreben noch mehr befördert. Zunächst was der bravura eigentlich angehört, die Passagen erscheinen als etwas ganz Selbständiges; es ist nicht ein durchstehend gleichmässig [?] reich figurirter Gesang, bei welchem aus dem Kern der Hauptmelodie die verzierenden Passagen herauswachsen und dieselbe umranken und umspielen, wie in der architektonischen Ornamentik, sondern sie treten neben dieselbe, sind als ein für sich Bestehendes ihr angereiht. Der Geschmack in den hiefür angewendeten Figuren, wie viel Erfindung und feine Berechnung sich auch darin zeigen mag, ist vor allem wandelbar, weil [?] er am meisten von der individuellen Fertigkeit des Sängers und der dadurch instruirten Richtung der Zeit abhängig ist. In seiner Zeit Dankbarste wird meistens am raschesten undankbar. Aber auch in der den Passagen gegenüberstehenden Cantilene macht sich diese Zerstückelung bemerkbar, zum Theil weil die verschiedenen Gesangsmanieren geltend gemacht werden sollten, die Kunst lang gehaltener Töne, getragener Melodie, weiter Sprünge, syncopirter Notengange, die damals beliebt waren u. dgl. m. Da man nun diese verschiedenen Dinge nicht ohne Weiteres neben einander setzen konnte, wurden die einzelnen Motive der Arie dadurch, welche aber dadurch gegen einander zu verschiedenartig und in sich zu abgeschlossen erscheinen. Ohne Zweifel [?] hat damals grade da der Reichthum der Abwechslung entzückt, wo wir jetzt einen Mangel an Einheit und organischer Gliederung empfinden. Dieser wird noch gesteigert durch den öfter häufigen Abschluss der einzelnen Glieder durch eine volle oder halbe Cadenz, an welche sich häufig noch ein Zwischenspiel anschliesst, so dass jedesmal ein vollständiger Abschnitt entsteht. Noch dazu sind die harmonischen Wendungen im Allgemeinen monoton und dürftig, die Form der Cadenz mit dem Triller ebenso stereotyp, wie heute die mit der überhangenden Sexte: Sänger und Publikum verlangten es so und werteten angeduldig darauf. Allerdings mag die Freiheit, welche den Sänger beim Vortrag gelassen war, manchmen eine ganz andere Gestalt gegeben haben, wie je die Ausführung der Cadenz ganz ihr Werk war; allein die Mangel, welche im Grundriss [!], in der ganzen Conception lagen [!], konnten dadurch wohl versteckt, aber nicht gehoben werden. Eine andere Schwäche, die sich nicht selten offenbart und ebenfalls ihren letzten Grund in dieser Zerstückelung hat, ist die der rhythmischen Gliederung, welche ganz ähnlich der harmonischen Gestaltung sehr oft zu keiner Freiheit und Sicherheit kommt, sondern plötzlich abgeschwächt wird und gleichsam einknickt.

»Alle diese Mangel der formellen Behandlung sind nicht etwa durch jugendliche Unsicherheit Mozart's entstanden, sie sind vielmehr aus der herrschend gewordenen Auffassung hervor gegangen, er theilt sie mit den erfahrensten Meistern jener Zeit [!] und man hat sie damals schwerlich als solche empfunden. Wohl aber treten neben denselben auch Vorzüge hervor, welche bereits den Mozart charakterisiren, der jene Mängel zu überwinden berufen war. Unwillkürlich fragt man sich, was es denn war, das in diesen Jugendopern Mozart's das Publikum entzückte .... [Es wird] am meisten dadurch angesprochen sein, dass die Oper so bereitwillig auf seine gewohnten Ansprüche einging, dass sie dies mit Geschick und Geschmack und mit einer gewissen jugendlichen Frische that, welche dem Hergebrachten den Reiz der Neuheit gab, den wir gar nicht mehr empfinden, höchstens in einzelnen Fällen einsehen können. Daneben mochte es dem auch die einzelnen Züge von tieferer Bedeutung und höherem Adel ahnen, in welchen klasse die Keime einer künftigen Entwickelung erkannte.« (Mozart, 1. Aufl. I, 382—85.)

Das Citat geben wir hier nach der ersten Auflage des »Mozart«, welche in ihrer Ausführlichkeit deutlicher ist, als die später vorgenommene Verkürzung. Letztere bestätigt übrigens sämmtliche obige Behauptungen fast mit denselben Worten, und fügt noch verstärkend hinzu: »Selbst in Bravourarien leuchtet mitunter edle, feine Zeichnung der Melodie aus zopfiger Umgebung hervors (I, 176) — so dass kein Zweifel sein kann, in den obigen Worten Jahn's feststehende Ansichten über Mozart's Verhältniss zu seinen Zeitgenossen zu besitzen.

Die Tendenz dieser Worte ist ganz durchsichtig. — Alles Mangelhafte im Mitridate soll der funfzehnjährige Componist mit seinen älteren und reiferen Kunstgenossen theilen, ja noch mehr, es soll mit Nothwendigkeit entspringen aus der Art, wie diese Werke geschrieben und aufgeführt wurden, soll also ein jenen Kunstformen als solchen anhaftender Mangel sein; alles Gute dagegen, wo sich in irgend einer Art bemerkbar machte, soll allein auf Mozart's Rechnung kommen und, wenn auch nur schüchtern, diejenigen Kräfte und Künste andeuten, durch welche er dem ganzen alten Opernwesen überhaupt ein Ende machte. Hierbei wird von Jahn als selbstverständlich angenommen, dass des damalige Publikum bei Mozart's Oper hauptsächlich durch jene Mängel vergnügt wurde, und nur als Möglichkeit zugelassen, dass es daneben auch eine Ahnung haben mochte für diejenigen »Züge von tieferer Bedeutung und höherem Adel«, die klar zu erkennen das Privilegium der Jetztzeit bildet. Wenn dies wahr wäre, so müssten wir uns schliesslich dabei beruhigen. Nun aber verhält es sich in Wirklichkeit ganz anders.

Zunächst sind wir der Mühe überhoben, Vermuthungen darüber anzustellen, was jenen Maillander Zuhörern des Mitridate besonders gefallen mochte und was nicht, denn sie haben sich selber ganz deutlich darüber geäussert. Was die Maillander Zeitung in den vorhin mitgetheilten Worten schreibt, darf in dieser Hinsicht die Bedeutung eines gerichtlichen Documentes beanspruchen, so wohl erwogen und vielsagend sind die wenigen Sätze. Und was wird uns dort in derselben über die Musik wie über ihre Aufführung berichtet? Steht dort vielleicht, der junge Meister habe es verstanden, »mit Geschick und Geschmack« seinen Sängern die Bravourpartien so dankbar herzurichten, dass seine Musik dadurch das bisher Gehörte glücklich überbot und deshalb so grossen Beifall erhielt? Kein Wort davon. Es heisst vielmehr, verschiedene von der ersten Sängerin vorgetragene Arien enthielten einen lebhaften Ausdruck der Leidenschaften und rührten das Herz; der junge Meister habe das Schöne der Natur oder, wie wir jetzt sagen, die Naturwahrheit studirt und das hier Dargestellte mit den seltensten musikalischen Reizen ausgestattet. Dass dieses alles buchstäblich wahr ist und dass damit das Schönste und Originellste, was der merkwürdige Opernverein enthielt, auf eine wahrhaft mustergültige Weise ausgesprochen wurde, muss Jeder erkennen, der diese Musik nicht mit Vorurtheilen, sondern mit zwei gesunden Augen betrachtet und in der Zeit, in welcher sie entstand, nicht ganz und gar ein Neuling ist. Gegen Nachreden, wie sie in Jahn's Worten sich finden, sollte ein Publikum, welches bei dem Versuch des genialen Knaben in offenster Empfänglichkeit gerade den allerbesten Theil des Werkes erkannte und mit Bewunderung pries, doch wohl gesichert sein.

Das Lob wird erst recht deutlich, wenn man auch die Gegenseite desselben betrachtet, oder das was mit Stillschwei-

Digitized by Google

gen übergangen wurde. Uebergangen wurde alles, was sich eigentlich von selbst verstand. Und zu diesem Selbstverständlichen gehörte der Mangel aller jener Künste, die als ein Product langer Uebung und reifer Erfahrung bei einem Funfzehnjährigen schlechterdings nicht vorhanden sein konnten und bei Mozart auch wirklich nicht vorhanden waren. Man wunderte sich also nicht über die »Mängel der formellen Behandlung«, an denen es nicht fehlte; nicht über steife, ungesangliche, durch Instrumente gedeckte, an die Cantilene geklebte Coloratur; nicht über den »Mangel an Einheit« in der Verknüpfung der verschiedenen Satztheile, wo »durch den allzuhäufigen Abschluss der einzelnen Glieder durch eine volle oder halbe Cadenz« meistens das Gefühl erzeugt wird, als ob die Pferde plötzlich vor dem Wagen stille stehen; man wunderte sich auch nicht, weder über lahme Declamation im Recitativ, noch über eine etwas seltsame Vertheilung des Textes in den Arien, wo es sich nicht selten ereignet, dass ein lustiges Motiv mit den Worten davon läuft. Diese und andere Mängel, die einem Anfangswerke nothwendig anklehen müssen, waren hier in einem unendlich geringeren Maasse vorhanden, als man jemals voraus setzen konnte, — und wunderbar! bei der wirklichen Aufführung kamen die meisten derselben eigentlich nur den Fachkennern zum Bewusstsein, nicht der blossen zuhörenden Masse, denn der Satzbau gerieth an den Stellen, wo es haperte und ein unmotivirter Stillstand eintrat, nicht wirklich ins Stocken, wie der Kenner befürchten musste, sondern ging plötzlich mit einem neuen Ruck schwungvoll weiter. Dieser musikalische Schwung, diese Lebendigkeit und ursprüngliche Fülle war es, was die Hörer gefangen nahm und immer neues Staunen erregte. Jene Mängel soll man nach Jahn »damals schwerlich als solche empfunden« haben. Aber wir dürfen überzeugt sein, dass man dieselben in einer Schärfe empfand und mit einer Klarheit erkannte, wie es uns nicht mehr möglich sein kann. Auch als Grund davon erblickten sie mit einer die Zweifel ausschliessenden Gewissheit die »jugendliche Unsicherheit« und Unerfahrenheit Mozart's, durch welche allein jene Mängel entstehen konnten. Dass dieselben aber, wie Jahn schreibt, »vielmehr aus der herrschend gewordenen Auffassung hervor gegangen« sein sollten, da der junge Mozart »sie mit den erfahrensten Meistern jener Zeit« getheilt habe, dass also, mit anderen Worten, die Ursache dieser Mängel der neuen 'Oper nicht in dem Autor derselben, sondern *in seinem italienischen Publikum* lag: das konnten die unbefangenen Mailänder von 1770 allerdings nicht ahnen, mit dieser Entdeckung musste sich erst ein hundert Jahre späterer Schriftsteller lächerlich machen. Denn sie hatten damals die Werke der »erfahrensten Meister jener Zeit« täglich vor Augen und konnten jedem wahrgenommenen Mangel in der Musik des jungen Deutschen einen wirklichen Meistersatz als Correctur gegenüberstellen. Einigermaassen können wir solches auch heute noch, nur nicht mehr so genau, weil uns die Muster, denen Mozart im Einzelnen folgte, weit weniger bekannt sind. Der Versuch muss trotzdem gemacht werden, obwohl das für die Vergleichung vorliegende Material ziemlich dürftig ist, denn es giebt keinen anderen Weg, wenn man zu wirklichen und nicht blos zu eingebildeten Resultaten gelangen will.

Es war ein Grundirrthum Jahn's, sich den Anfänger Mozart der italienischen Oper gegenüber als einen fertigen Meister vorzustellen, und zwar als einen Meister, der das Gebiet nicht blos beherrschte, wie andere neben ihm es auch thaten, sondern der in einer vermeintlich superioren Stellung über ihnen stand. Der Biograph Mozart's macht es hier genau, wie der Vater desselben. Auch bei diesem geht die stillschweigende Voraussetzung, und leider nur zu oft das laute Geprahl, immer dahin, dass Wolfgang alles, was er angreife, besser mache, als die Andern bisher, dass er Alle überbiete, Alle besiege; und wenn trotzdem die Erfolge so oft gehemmt oder geschmälert wurden, dann lag die Ursache lediglich in Neidern und Feinden, während eine ehrliche Selbstprüfung etwas ganz anderes würde ergeben haben. So wird auch von Jahn die Stellung, welche der Jüngling damals wirklich einnahm, verschoben, wenn uns zugemuthet wird zu glauben, Mozart sei überhaupt in der Lage gewesen, mit seiner Oper »bereitwillig« auf die »gewohnten Ansprüche« des Publikums einzugehen. Denn soweit sich ein solches Eingehen um den äusseren Aufriss des Werkes handelte, verstand es sich von selbst; nicht »bereitwillige« sondern elfrig hatte er in dieser Hinsicht zunächst für sein eignes Beste zu sorgen, und solches hat er auch gethan, soweit es ihm als Anfänger und bei seiner bereits ausgebildeten musikalischen Eigenthümlichkeit möglich war. Aber weder mit »Geschick«, noch mit »Geschmack« hat er das ausgeführt, denn Geschick und Geschmack in solchen Dingen, bei einem weitschichtigen äusseren Werke bethätigt, beziehen sich auf Zweckmässigkeit und Masshalten, also auf Fertigkeiten, die erst durch die Praxis zu erwerben sind. »Geschick und Geschmack« gehören daher ebenfalls nicht zu den Vorzügen, sondern zu den Mängeln des Mitridate, aber zu denjenigen Mängeln, die bei solcher Jugend als selbstverständlich nicht weiter beachtet und durch die vorhandenen Vorzüge auch vollständig verdeckt werden. Hier sind sie nur erwähnt, um die Bemerkung daran zu knüpfen, dass die Position, in welche der geschickt und geschmackvoll operirende, bereitwillig auf die Wünsche des Publikums eingehende Mozart damit erhoben wird, eine völlig verkehrte ist. Er stand weder in solcher Vornehmheit über der Sache, noch horchte er mit solcher Befissenheit auf die Neigungen seines Publikums. Mit grosser Lernbegierde, und ziemlich in sich verschlossen, studirte er auf den italienischen Theatern diejenigen Werke, welche die gepriesensten des Tages waren, und prägte sich ihre Künste und Effecte ein; das war aber auch alles, was er nach dieser Richtung hin that. Als er dann an die Composition seiner Oper ging, machte es ihm die meiste Mühe, für seine Sänger dankbare Formen und Gestalten zu finden, und in dieser Hinsicht blieb auch mancher Wunsch unerfüllt. Im übrigen componirte er flott weg mit einer viel geringeren Rücksichtnahme auf die bisherige italienische Weise, als diejenigen Leser annehmen müssen, welche sich durch Jahn's Darstellung leiten lassen. Es ist doch auch sehr natürlich. Mozart's unerschöpfliche musikalische Fülle hatte, als die Reise nach Italien angetreten wurde, in der Hauptsache bereits eine unabänderliche Richtung erhalten, und diese war derart, dass es ihm keineswegs leicht oder auch nur möglich geworden wäre, »mit Geschick und Geschmack« und »bereitwillig« einfach das italienische Gewand anzulegen. Seine Composition ist durchschnittlich nirgends italienisch, aber überall Mozartisch. Es ist daher auch irreleitend, wenn man sein Verhältniss zu der italienischen Oper so darstellt, als ob er derselben in einem Theile blindlings oder »bereitwillig« gefolgt sei, und in einem andern dagegen sein Eigenes geltend gemacht habe. Es kann nicht stark genug betont werden, dass Mozart zu einer derartigen freien und selbstbewussten Stellung nicht entfernt gelangt war, nicht gelangt sein konnte. Er suchte ohne Ausnahme alles zu machen wie er glaubte, dass es gefällig und wirksam sei und ahmte zu diesem Zwecke auch was sich ihm Musterhaftes eingeprägt hatte. Dabei verfuhr er nun insofern kritik- und geschmacklos, oder wenn man will ungeschickt, dass er die Formen der Opera seria und der Opera buffa mit einander vermengte, was sehr begreiflich ist, denn die Eindrücke von beiden flossen ihm in einander, da er noch nicht Herr der Formen war; namentlich bewährte die in der Blüthe stehende Opera buffa ihre Macht an ihm. Sowie er dann aber an die wirkliche Ausführung seiner eigenen Composition ging, trat als erste und unbewusst gesetz-

Digitized by Google

geherische Macht das hervor, was er schon damals als fest ausgebildete Musik in sich trug und lenkte seine Hand im Guten wie im Schlimmen. So stand der Knabe Mozart bereits als selbständig da, bevor er noch die Fähigkeit erlangt hatte, die italienische Oper, wie sie war, wirklich nachahmen zu können.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Rotterdam.

14. Januar 1882.

Das musikalische Leben in dem verhältnissmässig kleinen Territorium des niederländischen Königreichs ist während der Wintersaison äusserst rege und steht dem bekannten rheinischen Musikleben in keiner Weise nach. Hat doch jede kleine Stadt ihren Musik- und Gesangverein; führen doch Orte, wie Goes und Schiedam, die dem Fremden kaum dem Namen nach bekannt sein dürften — letzteres höchstens durch seinen Genever —, ihre »Schöpfung«, selbst ihren »Elias« auf. Wahrlich, in Bezug auf Musiktreiben, Richtung und Geschmack könnte man Holland ein bis an die diesseitigen Gestade der Nordsee vorgeschobenes Stück Deutschland nennen, und nicht zum Geringsten zu danken ist dies der über ganz Holland verbreiteten Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst, die bereits vor drei Jahren das goldene Fest ihres 50jährigen Bestehens gefeiert hat. An der Spitze des Musiklebens stehen selbstverständlich die grossen Städte, und unter diesen nimmt Rotterdam einen hervorragenden Rang ein. Seit mehr als 40 Jahren wirkten bis auf den heutigen Tag hier Männer, die stets nach dem Höchsten in der Kunst strebten und glücklicherweise alles fern hielten, was der Reinheit der Tonkunst hätte schaden können; so ist diese Reinheit in Geschmack und Wiedergabe in seltenem Grade hier erhalten geblieben. Die grossen Kunstinstitute sind hier alle in einer kräftigen Hand vereinigt: die grossen Oratorienaufführungen, die Concerte »*Eruditio musicae*«, die Kammermusikaufführungen und die Musikschule. Sie sind alle der Direction der Rotterdamer Abtheilung der niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst unterstellt, an deren Spitze hier Friedr. Gernsheim als Leiter steht.

Den Reigen der grossen Concerte eröffnete dieses Mal Händel's *Judas Maccabäus* mit der in der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft (Bd. 22) enthaltenen Uebersetzung. Es war eine Musteraufführung im wahren Sinne des Wortes, insbesondere was die Chöre anlangt. Der hiesige Chor zeichnet sich durch Klangschönheit, Schlagfertigkeit und Phrasirung ganz besonders aus, und der Sopran dürfte in der Leichtigkeit und Reinheit, mit der er sich in den höchsten Lagen bewegt, wenig seines Gleichen haben. Eine ganz überwältigende Wiedergabe erfuhr der grosse Chor zu Anfang des zweiten Theiles: »Fall ward sein Loos«. Wo findet sich übrigens in der gesammten ausser-Händel'schen Oratorienliteratur ein Stück, das sich diesem Chor zur Seite stellen liesse? Er wirkt, wenigstens auf Schreiber dieses, so allmächtig, so hinreissend, so erschütternd, dass derselbe ihn als eine der höchsten Offenbarungen des Händel'schen Genius bezeichnen möchte. Jene Statue in der Peterskirche *fuori le mure* in Rom, der Mose des Michelangelo, ist in ihrer Art ein Seitenstück dazu, was Kraft des Ausdrucks und Gewalt der Darstellung betrifft. — Die herrlichen Klagechöre und jene Gruppe von Chören, die mit dem Chor der Jünglinge »Seht den Sieger« beginnt und sich steigert bis zu dem Gesammtchor »Singt unserem Gott« kamen ebenfalls zu eindrucksvollster Wirkung. Die Soli waren in den Händen der Frau Koch-Bossenberger von der königl. Oper zu Hannover, der Frau Jaide von der hiesigen deutschen Oper und der Herren Riese und Fischer von der kgl. Oper zu Dresden.

Der Judas-Aufführung folgte das erste Concert der Concertgesellschaft »*Eruditio musicae*« und erhielt durch die Mitwirkung Xaver Scharwenka's ein besonderes Interesse. Er führte sein B moll-Concert hier ein, eine Composition voll Schwung und Leben, die nur an einigen Längen leidet, von denen selbst das reizende Scherzo nicht freizusprechen ist. Scharwenka documentirte sich sowohl in seinem Concert, als in den Solostücken (Nachtstück Nr. 4 F-dur von Schumann, Melodie russe und E dur-Polonaise von Liszt) als ganz vorzüglicher Clavierspieler. Fräul. Marie Schaider aus Köln vertrat an diesem Abend den Gesang. Sie besitzt eine sehr sympathische Altstimme, hat aber, was Gestaltungsfähigkeit und Ausdruck betrifft, noch nicht jene Stufe künstlerischer Reife erlangt, um neben einem Künstler wie Scharwenka nachhaltig wirken zu können. Schön gelang ihr Händel's rührend-einfache Arie aus Rinaldo: »*Armida, dispietata*«, während ihre Liederspenden ziemlich gleichgiltig vorübergingen. Sie hätte darin allerdings auch eine glücklichere Wahl treffen können, denn weder Hiller's »*Primula veris*«, noch Verhulst's »*Het knoze molenarinnetje*« können auf irgend tieferes Interesse Anspruch machen, und Brahms' »Meine Liebe ist grün« büsst die Hälfte seiner Wirksamkeit ein in der Transposition für Alt. An Orchesterwerken bot der Abend Mozart's E-dur-Symphonie, — jener Triumph des Wohllauts, die akademische Festouvertüre von Brahms und Mehul's Jagdouvertüre, ein Werk, das trotz seines Alters auch jung geblieben und jung bleiben wird und dem hiesigen Orchester mit seinen trefflichen Hornisten wie auf den Leib geschrieben.

Maurice Dengremont stellte sich uns im nächstfolgenden Concerte vor. Eine bedeutende Fertigkeit, verbunden mit tadelloser Reinheit ist dem talentvollen Knaben heute schon zuzusprechen; Ton und Vortragsweise sind indessen noch recht jugendlich; seine Berufung als Solist in ein Concertinstitut, wie das hiesige, scheint uns deshalb noch etwas verfrüht. Er spielte das Violinconcert von Mendelssohn, Nocturno in Es von Chopin, dieses Mal von Sarasate für Violine gesetzt, und Polonaise in D von Wieniawski. In Fräulein Lonise Pyk aus London hatten wir in diesem Concert eine Sängerin, die ihren Platz ganz ausfüllte. Wir erinnern uns nicht, Beethoven's Arie »*Ah perfido*« je schöner gehört zu haben. Im zweiten Theil gab sie Lieder von Grieg, Kjerulf, denen sie noch ein schwedisches Volkslied zugab. Sie ist Schwedin und singt die Lieder ihrer Landsleute reizend; deshalb sei es ihr verziehen, dass auch sie uns in ihren Liedervorträgen nichts gab, was musikalisch interessanter gewesen wäre. Das Orchester verschaffte uns die Bekanntschaft einer Symphonie von Th. Gouvy (Nr. 2, F-dur). Ein hübsch melodisches, formell recht abgerundetes Werk; das Spiegelbild des französischen Musikers, der deutschen Idealen nachstrebt. Schubert's reizende Balletmusik zu »Rosamunde« und die Ouvertüre zu Weber's »Euryanthe« versetzten die Zuhörer in die freudigste Stimmung.

Die Kammermusik-Abende boten uns bis jetzt: die Quartette in D von Haydn, in G von Mozart, in F (Nr. 4) von Beethoven, in Es (mit der Canzonetta) von Mendelssohn, in A von Schumann, in A-moll von Gernsheim und das Quintett in C von Schubert. Besässe unser Concertmeister Herr H. Czillag einen ebenso guten rechten Arm, wie er eine gute linke Hand besitzt, es wäre ein ganzer Mann. Er hat eine vorzügliche Technik, spielt untadelhaft rein, doch lässt sein Ton an Breite, sein Strich an Festigkeit zuweilen zu wünschen übrig, obschon es nicht zu läugnen ist, dass er nach dieser Seite beträchtliche Fortschritte gemacht hat, was namentlich in der letzten Aufführung hervortrat. Gernsheim's A moll-Quartett und Schubert's C dur-Quintett gelangen ihm darin ganz vortrefflich. Einen ganz hervorragenden Quartettcollegen besitzt er in dem Violoncellisten Herrn O. Eberle. In zwei Abenden hatte man auch dem Clavier einen Platz gegönnt und waren die Vertreter desselben die

Digitized by Google

Herren Gernsheim und Sikemeier; Letzterer Professor des Clavierspiels an der hiesigen Musikschule. Gernsheim spielte die Sonate für Clavier und Violoncell von Brahms und Schubert's effectvolles Rondo in H-moll für Clavier und Violine, Sikemeier die Suite von Goldmark für Clavier und Violine.

Noch sei eines Concertes erwähnt, das der hiesige Tonkünstlerverein, von Gernsheim seiner Zeit gegründet, gab zum Besten der Hinterbliebenen der beim Wiener Theaterbrande Umgekommenen. Das Programm bestand aus Kammermusikwerken, zwischen denen Fräul. Selma Kempner von der hiesigen Oper ihre ungewöhnliche Begabung als Liedersängerin von Neuem zeigte. Als Novität brachte der Abend ein Septett für Trompete, Streichinstrumente und Piano von Saint-Saëns. Man hatte im vorigen Jahre den grossen Erfolg dieses Werkes aus Paris gemeldet und davon wie von einer »Erscheinung« gesprochen. Das einzige Neue für uns darin war die sufdringliche Art, in der sich die Trompete in dieser Umgebung geltend macht, während wir, was den musikalischen Inhalt des Werkes betrifft, einer Masse guter Bekannten begegnet sind, die uns verschmitzt entgegen lächelten. Von Händel bis Schumann treten sie auf, zuweilen täppisch angeschickt, wie im Präambulum und im Finale, wo der Ansatz zu einer polyphonen Entwicklung kaum über den zweistimmigen Satz hinaus kommt; zuweilen kokett-französisch, wie in dem Menuett, dessen Trio übrigens das Hübscheste im Werke, und der Gavotte. Soll das Ganze ein musikalischer Maskenscherz sein?

Im nächsten Chorconcert wird Frau Joachim erwartet, um das neue Werk von Gernsheim »Agrippina« hier einzuführen; im darauffolgenden Orchesterconcert spielt Brahms sein neues Clavierconcert. Ueber all dies das nächste Mal.

—s.

Berichte.

Leipzig.

Das 13. Gewandhaus-Concert (10. Januar) wurde eröffnet durch die Concert-Ouvertüre »Frau Aventiure« von Franz v. Holstein, die in Folge ihrer melodiösen Fassung wohl die beste seiner Ouvertüren ist. Ausserdem spielte die Orchester noch die Symphonie (Nr. 3, Es-dur) von Schumann, beide Werke mit Präcision. Den übrigen Theil des Concerts nahmen zwei Solistinnen für sich in Anspruch, die beide scheinbar um den Preis wetteiferten. Zuerst sang Fräulein Antonie Kofferath aus Brüssel, Tochter des dortigen Musikdirectors, die Concert-Arie von Mozart: *Ah guardo sesso, deh!* und überwand die in dieser herrlichen Arie in so hohem Grade vorhandenen technischen Schwierigkeiten mit gefälliger Leichtigkeit. Diese Arie kommt der oben erwähnten Hindernisse wegen selten zum Vortrage, um so mehr müssen wir Frl. Kofferath Dank wissen für die vortreffliche Ausführung. Die zum Schluss von ihr gesungenen drei Lieder: »Die Liebende schreibt« von Mendelssohn, »Aus den östlichen Rosen« und »Aufträge« von Schumann wurden ellerdings mit weit grösserem Beifall aufgenommen als die Mozart'sche Arie, jedoch vermochte sie nicht, mit Ausnahme des zweiten Schumann'schen Liedes einen derartigen Ausdruck hineinzulegen, wie es manche ihrer Vorgängerinnen im Gewandhause verstanden. Möge die Sängerin em Studium der grossen Arie, in dem sie schon so weit vorgeschritten ist, fleissig und sich nicht zu viel mit Liedersingen befassen, wofür ihre schöne Stimme nicht geschaffen ist und welches der wahren Gesangskunst mehr schadet als nützt. Als eine ebenfalls hochachtbare Künstlerin zeigte sich uns die Pianistin Frau Dr. Thué geb. Ryttenger aus Christiania, welche die undankbare Aufgabe übernommen hatte, sich als Claviervirtuosin sofort nach Rubinstein hören zu lassen. Trotzdem reussirte sie mit dem F-moll-Concert von Chopin und den späterhin gespielten Stücken: Etude von Mendelssohn und »Norwegischer Brautzug« von Grieg. Ihr elegantes Spiel fand vorzugsweise in dem Grieg'schen Brautzuge hinreichend Gelegenheit, sich geltend zu machen.

Nachrichten und Bemerkungen.

* **Hamburg.** (Feier des 70jährigen Geburtstages von Carl G. P. Grädener.) Das Fest-Concert zur Feier des 70. Geburtstages des Herrn Professor Carl G. P. Grädener, welches der Hamburger Tonkünstler-Verein seinem Mitgliede und früheren Präsidenten zu Ehren am 13. Januar veranstaltet hatte, zog ausser den zunächst davon berührten musikalischen Kreisen auch viele Verehrer der Tonwerke des Gefeierten und persönliche Freunde in die Festräume des Sagebiel'schen Etablissements, dessen zweitgrösster, für die musikalischen Aufführungen bestimmter Concertsaal ganz gefüllt war. Als der Angenblick des Anfanges nahte, wurde Herr Professor Grädener von dem Vorstande des Tonkünstler-Vereins und dem Fest-Comité feierlich in den Saal geleitet und nach dem Einnehmen des ihm bestimmten Ehrenplatzes vom Podium des Orchesters herab von Herrn Professor von Bernuth mit einer Ansprache begrüsst, welche Grädener's Verdienste als Künstler, seine Vorzüge als Mensch hervorzuheben anstrebte. Ein dem Festprogramm beigegebenes Verzeichniss der gedruckten oder noch manuscriptlichen Werke Grädener's legt Zeugniss seines Schaffens ab; es stehen darin Compositionen jeglicher Richtung und jeglicher Formumbildung: der strengen kirchlichen Schule dienen Oratorien, Cantaten und kürzer gefasste geistliche Gesänge; der Orchestermusik gehören Symphonien und Ouvertüren; die Kammermusik vertreten zahlreiche Quintette, Quartette, Trios, Sonaten; der Gesang wird gepflegt durch Chöre und Lieder; unter den Stücken für Clavier finden sich neben ernsteren und tieferen Compositionen auch die gefälligen und poesiereichen »Fliegenden Blättchen im Kinderton«, die als zweckerfüllend eine weite Verbreitung gefunden haben. Mit dem Componisten Grädener hat der Theaterlier rühmlich gewetteifert, das vor wenigen Jahren veröffentlichte, sehr gut und geistreich begründete »System der Harmonielehre« (Hamburg, Karl Grädener) gehört unter die besseren theoretischen Werke der Neuzeit; man darf es als das Glaubensbekenntniss des Componisten ansehen, sein Schaffensgebiet als Schaffenskraft ist heute noch nicht gebrochen, sondern steht noch in voller Blüthe der Phantasie und der Gestaltungskraft. Ein Satz aus einem noch unvollendeten dritten Symphonie für grosses Orchester (E-moll) war in die Aufführungen des Fest-Abends eingereiht worden, und sprach sich so kräftig und frisch aus, wie es der Jubilar im Leben und unter seinen Freunden thut, denen er trotz vorgeschrittenen Jahre durch seine angebrochene Lebenskraft und geistige Regsamkeit, wie nicht minder auch durch sein achtbares Menschenthum ein eine vom gütigen Geschick begünstigte Ansehene erscheint.

Die im Festconcerte von einer vorzüglichen Künstlerschaft und mit Betheiligung des Philharmonischen Orchesters unter Leitung des Herrn Professor Bernuth und des Herrn Musikdirector Spengel aufgeführten Werke, eine Auslese aus allen Schaffensperioden Grädener's, wurden vorzüglich dargeboten und fanden eine höchst freundliche Aufnahme, die theils der festlichen Stimmung entsprang, theils als wohlverdiente Würdigung angesehen sein will. Wir besprechen jetzt nach der Reihenfolge des Programms die einzelnen Stücke mit der freundlichen und schlangsvollen Gesinnung, welche die Hochschätzung des Componisten und die festliche Gelegenheit einpflanzt.

Eine Ouvertüre zur komischen Oper »Der Müllerin Hochzeit« (Op. 43, Manuscript) stand an der Spitze des Programms; sie ist ein gefälliges, leicht geschürztes, dennoch eher mit guter musikalischer Kunst durchgearbeitetes Werk, welches seinem Zwecke als Einleitung zu einem heiteren Bühnen-Drama recht wohl dient. Dieser vom Philharmonischen Orchester vorgetragenen Ouvertüre folgten Gesangsvorträge des Herrn Dr. Krucki und zwar folgender Lieder: »Des Veglins Reihe aus Op. 9, »Einsamkeit« aus Op. 44 und »Curiose Geschichte« aus Op. 9. Die Compositionen und die vorzügliche Wiedergabe durch die Sänger behagten den Zuhörern in solchem Masse, dass eine Fortsetzung begehrt wurde, die in einem Liede aus Op. 44 (Zehn Reise- und Wanderlieder) erfolgte. Herr von Holten spielte darauf zwei Clavierstücke: Präludium aus Op. 31 und »Immer zu, ohne Rast und Ruh« aus den »Fantastischen Studien« (Op. 53), von denen namentlich das erste durch schönen Inhalt und Vortrag lebhaft anzog. Der sehr freundlich empfangene Künstler wurde auch nach seinem Abtreten mit reichem Danke überschüttet. Ein gleich günstiges Schicksal erlebte Herr C. Burgheer wegen der von ihm sehr fein gespielten Romanze in E für Violine mit kleinem Orchester. Diese Romanze ist eins der liebenswürdigsten und sinnigsten Stücke der Grädeer'schen Muse; man möchte ihr die allseitige Aufnahme in das Repertoir der concertirenden Geigenkünstler wünschen. — Die Chöre a capelle: »Anfersteh'ngs-Lieder« aus Op. 49 und »Irrwichsgesange aus Op. 8 unter Leitung des Herrn Julius Spengel werden mit Anfmerksamkeit angehört und gefielen sehr gut, namentlich des letztgenannte, das in den Aufführungen des Cäcilien-Vereins schon oft wiedergekehrt ist und wegen der ihm da werdenden virtuosen Vortragsweise von den Zuhörern stets sehr ausgezeichnet wurde.

Digitized by Google

Nach diesen kleineren, freundlichen Gaben kam der mit Spannung erwartete erste Satz aus der noch unvollendeten dritten Symphonie für Orchester (Op. 70, Manuscript) an die Reihe. Ein festes Urtheil darüber wird sich erst dann bilden lassen, wenn man die ganze fertige Symphonie gehört haben wird, um dann aus dem Zusammenhange zu schliessen, welche Bedeutung diesem Satze zuzumessen ist und ob er in einem harmonischen Verhältniss zu den übrigen steht. Jetzt vermochte man nur zu erkennen, dass der Satz auf eingangliche Motive gegründet, mit allen Künsteln eines erfahrenen Musikers durchgearbeitet ist und frisch und ungehemmt dahinfliesst. Dem durch ihn erzeugten günstigen Eindrucke entsprach der nachfolgende grosse Beifall.

Die ersten fünf Scenen aus der noch Manuscript gebliebenen heroisch-romantischen Oper «König Harald» zeigten Gradener als musikalischen Dramatiker. Die Stimmungsmalerei der ersten Scene deutete auf vorhandene Anlagen für diese Stilgattung; der «Chor der Walen» dürfte auf der Bühne bei angefügter passender Decoration nicht wirkungslos vorübergehen. Die Recitative, Arien und Duette der vier folgenden Scenen entbehren nicht des dramatischen Schwunges, können aber dann nur wirkungsvoll werden, wenn sie leistungsfähigen und erprobten Bühnensängern übergeben werden, welche die sehr hochgestellten stimmlichen Ansprüche zu befriedigen vermögen und des bühnenmässigen Vortrages Meister sind. Die Damen Frau Goertz-Brandt, Fräul. Wiedermann, Fräulein Wooge und Herr Landeu vom hiesigen Stadttheater entledigten sich ihrer schwierigen Aufgabe mit der ihnen stets nachzurühmenden Künstlerschaft.

Als die musikalischen Vorträge beendigt waren, verliessen die Anwesenden den Jubilar auf dem Podium des Orchesters zu sehen, um ihm durch Beifall und Zuruf die verdienten und aufrichtig gemeinten Huldigungen zu spenden, welche ihr stets schöne Zugabe eines solchen Ehrentages sind. Ein grosser Theil der Anwesenden blieb im Festlocal zurück, um an gastlicher Tafel die Freuden des Tages auszuspinnen und mit klingendem Becher und unter herzlichen Ansprachen auf das Wohl und ein noch langes glückliches Leben des Jubilars anzustossen. (Hamb. Nachrichten vom 15. Jan.)

ANZEIGER.

[9] Soeben erschienen in meinem Verlage:

Zwei Gedichte
von
Heinrich Leuthold
componirt von
Emil Keller.

Op. 19. No. 1. **Am Meere,** für Tenor-Solo (Bass-Solo ad libitum) und Männerchor.
Partitur und Stimmen . . . . . Pr. *M* 1,40.
Stimmen: Tenor I, Bass I à 80 ₰. Tenor II, Bass II à 45 ₰.

Op. 19. No. 2. **An einem Grabe,** für Männerchor.
Partitur und Stimmen . . . . . Pr. *M* 1,10.
Stimmen: Tenor I, II, Bass I, II à 15 ₰.

Sneewittchen.
Märchendichtung
von
August Freudenthal
in Musik gesetzt
für
Männerstimmen, Soli (Tenor und Bass) und Chor
mit Begleitung von Orchester oder Pianoforte
von
Emil Keller.
Op. 20.
Clavierauszug Pr. 3 *M*.
Chorstimmen: Tenor I, II, Bass I, II à 30 ₰.
Partitur und Orchesterstimmen sind in Abschrift durch die Verlagshandlung zu beziehen.
Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[10] **Verzeichniss**
der im Jahre 1881 im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur erschienenen neuen Werke.
(Fortsetzung.)

Köhler, Louis, Op. 71. **Drei Tanz-Rondinos.** Leichte instructive Clavierstücke ohne Octavenspannung. Einzeln:
No. 1. Walzer-Rondino. 80 ₰.
No. 2. Mazurka-Rondino. 80 ₰.
No. 3. Polka-Rondino. 80 ₰.

Lange, Dan. de, Op. 7. **Vor einer Genziane.** (Gedicht von *Robert Hamerling.*) In Musik gesetzt für eine tiefere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 *M* 50 ₰.

Lange, S. de, Op. 95. **Lieder und Gesänge** f. dreistimmigen Frauenchor mit Pianoforte-Begleitung. Partitur 3 *M*. Stimmen à 30 ₰.
Einzeln:
No. 1. Vorfrühling: «Wie die Knospe blühend», von *Fr. Hebbel.* Partitur 80 ₰. Stimmen à 30 ₰.

Lange, S. de, Op. 95. **Lieder und Gesänge** f. dreistimmigen Frauenchor mit Pianoforte-Begleitung.
No. 2. Kirmess: «Zitherklang, Rundgesang», von *E. R. Neubauer.* Partitur 80 ₰. Stimmen à 80 ₰.
No. 3. Am Bette eines Kindes: «Wiege sanft», von *N. Lenau.* Partitur 80 ₰. Stimmen à 80 ₰.
No. 4. Nun winkt's: «Nun winkt's und flüstert's aus den Bachen», von *E. Geibel.* Partitur 80 ₰. Stimmen à 30 ₰.

Mendelssohn-Bartholdy, F. Drei Venetianische Gondellieder (aus den «Lieder ohne Worte»). Für Orchester bearbeitet von C. Schnitz-Schwerin.
No. 1 in G moll. Partitur 1 *M* 50 ₰ netto. Orchesterstimmen complet 2 *M* 50 ₰. (Violine I, 45 ₰. Violine II, 80 ₰. Viola 80 ₰. Violoncell 80 ₰. Contrabass 45 ₰.)
No. 2 in Fis moll. Partitur 1 *M* 50 ₰ netto. Orchesterstimmen complet 2 *M* 50 ₰. (Violine I, 45 ₰. Violine II, 45 ₰. Viola 80 ₰. Violoncell 80 ₰. Contrabass 45 ₰.)
No. 3 in A moll. Partitur 1 *M* 50 ₰ netto. Orchesterstimmen complet 2 *M* 50 ₰. (Violine I, 2, Viola, Violoncell, Contrabass à 30 ₰.)

Merkel, Gustav, Op. 144. **Concertsatz** (in Es moll) für Orgel. 2 *M*. — Op. 145. **25 kurze und leichte Choralvorspiele** für Orgel. Ein Beitrag zur Förderung kirchlichen Orgelspiels. 4 *M* 50 ₰.

Petzold, Eugen, Op. 42. **Am blauen See.** (Kanderthal.) Au lac bleu. At the blue lake. Ein Albumblatt für Pianoforte. 1 *M*.

Saurel, Emile, Op. 48. **Romance** sans paroles pour Violon avec accompagnement de Piano. 2 *M*.

Sieber, Ferd., Sechzig Vocalisen zur Ausgleichung der Stimme in allen Lagen, zur Anbahnung der Kehlfertigkeit und zum Studium der Phrasirung. (Achte Folge der Vocalisen.)
Op. 139. Heft 1. Zehn Vocalisen für hohen Sopran. 6 *M*.
Op. 140. Heft 2. Zehn Vocalisen für Mezzo-Sopran. 6 *M*.
Op. 141. Heft 3. Zehn Vocalisen für Alt. 6 *M*.

Stecher, Hermann, Op. 45. **Zwanzig Tonstücke** für die Orgel. Heft I. 2 *M*. Heft II. 2 *M*.

Volkland, Alfred. Adagio und Allegro. Concertstück für Orchester. Partitur 45 *M* netto. Orchesterstimmen complet 20 *M*. (Violine I, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass à 1 *M* 50 ₰.)

Werner, Paul, Op. 9. **Im Frühling.** Drei Kinderlieder von *Hoffmann von Fallersleben* für zwei Soprane und Alt. Partitur 60 ₰. Stimmen à 25 ₰.

— Op. 10. **Vier Lieder** für gemischten Chor. Partitur 2 *M*. Stimmen à 45 ₰. Einzeln:
No. 1. Frühlings-Abend: «Bitter hören auf zu rauschen» von *S. G.* Partitur 60 ₰. Stimmen à 15 ₰.
No. 2. Herbstlage: «Verglühet ist des Sommers Brand» von *Ludw. Istleib.* Partitur 1 ₰. Stimmen à 15 ₰.
No. 3. Süsses Begrabniss: «Schäferin, o! wie haben sie dich so süss begraben» von *Fr. Ruckert.* Partitur 60 ₰. Stimmen à 15 ₰.
No. 4. Sündchen: «Stilleinein still und klein» von *Fr. Rückert.* Partitur 60 ₰. Stimmen à 30 ₰.

Wolf, Leopold Carl, Op. 1. **Drei Duetten** für hohe Frauenstimmen (Gedichte von *Herm. Lingg*) mit Begleitung des Pianoforte.
Einzeln:
No. 1. Kunkelstube: «Wie still die Mädchen». 1 *M*.
No. 2. Hüte dich: «Nachtigall hüte dich!» 1 *M*.
No. 3. An Sankt Gertruds Tag: «O Gertrud, erste Gärtnerin». 1 *M*.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Dresdener Strasse 44. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 16 Mk. Vierteljährlicher Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 1. Februar 1882. Nr. 5. XVII. Jahrgang.

Inhalt: Giovanni Battista Pergolese. (Compositionen von G. B. Pergolese.) — Mitridate, italienische Oper von Mozart. (Fortsetzung.) — Zur Erinnerung an Wilhelm Maria Puchtler. (Der Geiger zu Gmünd, für Soli, Chor und grosses Orchester componirt von W. M. Puchtler, Op. 43. Manuscript.) — Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeige.

Giovanni Battista Pergolese.

Compositionen von **G. B. Pergolese.**

1. **Salve Regina** [C-moll] für Tenor oder Sopran solo mit [Orchester-] Begleitung. Pr. ℳ 2. 75.
2. **Orfeo.** Kantate für Sopran solo mit Begleitung. Pr. ℳ 3. 25.
3. **Salve Regina** [C-moll] für Sopran und Bass mit Begleitung. Pr. ℳ 1. 50.
4. **Salve Regina** [F-moll] für Sopran und Alt mit Begleitung. Pr. ℳ 3. —

Clavierauszug mit Text von **H. H. Schletterer.** Leipzig, Breitkopf und Härtel.

In unserer Kenntniss der ältern musikalischen Literatur sind noch sehr grosse Lücken vorhanden. Eigentlich ist uns die Musik als Ganzes vor dem Jahre 1750 unbekannt und nur einzelne grosse oder beliebte Namen haben Beachtung gefunden. Mit besonderer Gunst hat man stets den jung gestorbenen Neapolitaner Pergolese betrachtet. Sind auch nicht viele seiner Werke bekannt geblieben, so doch einige, und zwar die besten unter ihnen; und diese sind so oft gedruckt, aufgeführt und besprochen, dass ihnen ein grosser Einfluss auf die spätere Composition nachgerühmt werden muss. Von seinem komischen Zwischenspiel »*La Serva Padrona*« ist dies längst anerkannt; aber auch seine Kirchenmusik hat auf die Componisten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sehr bedeutend eingewirkt. Weniger Erfolg hatte Pergolese in der grossen Oper (Opera seria), und von seiner Kammermusik vocaler wie instrumentaler Art ist bisher wenig bekannt geworden.

Durch die oben angezeigte Publication wird nun unsere Kenntniss nach dieser Seite hin in dankenswerther Weise erweitert, indem Herr Schletterer ausser drei geistlichen Stücken über denselben Salve Regina-Text auch die weltliche Cantate »*Orfeo*« veröffentlicht. Pergolese's Leben fiel eigentlich nicht mehr in die Glanzzeit der italienischen Gesang-Cantate; er war nur noch ein Nachzügler und schrieb wahrscheinlich auch nicht viel in diesem Stil. Aber alles was aus seiner Werkstatt kam, erregte in der einen oder andern Art das Interesse seiner Zeitgenossen. So erging es auch seinen Cantaten, in Folge dessen vier derselben (vor 1740) in Rom gedruckt werden konnten und sich durch den englischen Nachdruck (London bei Brenner) weit verbreiteten. Eine jener Cantaten, und zwar anerkannt die beste derselben, ist der hier mitgetheilte »*Orfeo*«.

Diese Cantate und noch zwei andere haben Instrumentalbegleitung, d. h. ausser dem Clavier betheiligt sich bei demselben noch das Saitenquartett. Hierauf bezieht sich die Bemerkung »mit Begleitung«, welche auf dem Titel der vorliegenden Ausgabe zu finden ist und leicht missverstanden werden kann. Der Herausgeber hat aus jenem Orchester und dem, was der Cembalist auf Grund des Basses hinzu fügte, eine Clavierbegleitung zusammen gestellt, hierbei aber auch die Schwierigkeit erfahren müssen, welche derartige Sätze einem gewissenhaften Bearbeiter bereiten. Er sagt darüber im Vorwurte zu dem ersten Heft: »Das Clavierarrangement Pergolese'scher Tonsätze, wenn es auch nur gilt drei oder vier Stimmen in dasselbe zu drängen, wird dadurch meist erschwert und vermag nur selten den eigenthümlichen Reiz der Stimmführung und den charakteristischen Tonklang des Originals erkennen zu lassen, weil die accompagnirenden Stimmen, einander stets kreuzend und überbietend, in voller Freiheit sich bewegen. Da die Arbeit nun zugleich eine durchweg thematische ist, so ist es nicht immer möglich, das, was der Componist erstrebt, auf dem Clavier entsprechend wieder zur Anschauung zu bringen, noch den durch die Quartettstimmen beabsichtigten Effect zu erreichen. Volle und eigentlichste Wirkung dürften daher diese Gesangstücke auch nur dann machen, wenn sie von einem im richtigen Verhältniss besetzten Quartett begleitet werden. Partitur und Stimmen sind zu diesem Zwecke von der Verlagshandlung zu beziehen.

Was hier über die Clavierbegleitung bei Pergolese gesagt wird, bezieht sich mehr oder minder auf die ganze ältere Musik. Die Hauptschwierigkeit liegt eigentlich weniger in den sich durchkreuzenden und contrapunktisch verschlingenden Stimmen des damaligen Tonsatzes — moderne Partituren geben in dieser Hinsicht auch starke Nüsse zu knacken —, sondern hauptsächlich darin, dass in jenen alten Compositionen die Clavierbegleitung neben der Instrumentalbegleitung bereits enthalten ist und in Wirklichkeit ganz anders aussieht, als das was wir vom heutigen Standpunkte aus für die Begleitung des Claviers zusammen schreiben. Wir suchen nach Möglichkeit die Noten von sämmtlichen Instrumenten in die zehn Finger zu bringen und nennen das Elaborat bezeichnend *Clavierauszug*; in jener früheren Zeit war es dagegen wirklich eine *Clavierbegleitung*, ein meistens accordliches Spiel, welches *neben* den begleitenden einstimmigen Instrumenten herging und mit diesen vereint das harmonische Kleid des Gesanges bildete. Der Cembalist hielt sich in den Gängen möglichst für sich und vermied, so viel es anging, in die Solo-Begleitstimmen einzugreifen; sein Part ist also nahezu das Gegentheil eines modernen Clavierauszuges. Wer nun heute eine solche Clavierbegleitung anfertigt, der hat nicht nur seine liebe Noth mit einem spielbaren Arrangement der in der Original-Partitur angeschriebenen

Digitized by Google

Stimmen, sondern er hat auch fast bei jedem Schritte auf die nicht ausgeschriebenen Harmonien Rücksicht zu nehmen, welche der Cembalist spielte, und mit denselben nach Möglichkeit seinen Satz zu füllen. Dies ist es, was Clavierauszüge von der Musik jener Zeit so schwierig und zugleich so undankbar macht, denn man befriedigt eigentlich Niemand — zunächst sich selber nicht. Referent gesteht, dass er bei den vielen Arbeiten dieser Art, die er gemacht hat, noch keine einzige zu Stande brachte, die er nicht beim nächstmaligen Durchspielen vielfach zu ändern und zu bessern wünste, ja in Wirklichkeit stets verändert und nicht zweimal auf gleiche Weise spielt. Andern wird es ohne Zweifel ebenso gehen, wenigstens denen die wissen, dass die Ungebundenheit als eine wesentliche Bedingung der alten Cembalo-Begleitung von der Natur dieser Satzart nicht zu trennen ist. Es handelt sich hier also lediglich um einen Compromiss, der nur durch Rücksichtnehmen zu Stande kommen kann. Ein moderner Clavierauszug aus jener Periode, wo noch der Cembalist regierte, ist und bleibt daher ein undankbares Flickwerk. Wer dies weiss, der wird solche Arbeiten mit Billigkeit beurtheilen und für gut erklären, sobald sie ihren Hauptzweck erfüllen, nämlich den Vortrag dieser Musik erleichtern und damit die Verbreitung derselben befördern. Leider ist das gegentheilige Verfahren das gewöhnliche. Je leichter es aus den soeben genannten Gründen sein muss, an solchen Clavierauszügen Mängel zu entdecken, um so leichter macht man es sich auch. Ein flüchtiger Blick in eine neue Arbeit, das Durchspielen einiger Takte aus der Mitte heraus, genügt schon, um über eine solche Arbeit den Stab zu brechen; und hier sind diejenigen, welche von der Sache nur sehr unreife Vorstellungen haben, immer die vorlautesten. Bei Uebersetzungen geht es ebenso. Je schwieriger dieselben sind wegen der Unterlage der Worte unter die Noten, desto rücksichtsloser werden sie getadelt. Es ist dringend zu wünschen, dass die grosse Fertigkeit im Absprechen, welche man in dieser Hinsicht erworben hat, etwas ausser Uebung gesetzt werde, denn sie muss nicht nur als schädlich, sondern auch an sich als leichtsinnig und gewissenlos bezeichnet werden. Eben deshalb, weil es so leicht ist, derartige Arbeiten mit einigen allgemeinen Worten anzuschwärzen, sollte man sich nicht dazu hergeben. Wenn wir z. B. von den Clavierbegleitungen zu den vorliegenden vier Stücken sagen wollten, dass sie nicht mit genügender Berücksichtigung der alten Cembalo-Begleitung ausgearbeitet seien, so liesse sich eine solche Behauptung vielleicht rechtfertigen. Aber der Leser würde sich doch etwas viel Schlimmeres darunter vorstellen, als in Wirklichkeit gemeint sein kann. Kritik ist nun in solchen Fällen, wo sie von der Sache ein falsches Bild erzeugt, entschieden nicht statthaft. Wir können daher über die vorliegenden Clavierauszüge auch nur der Wahrheit gemäss sagen, dass sie ihren Zweck vollkommen erfüllen, mit Liebe und Verständniss gearbeitet sind und im übrigen Spieler voraussetzen, welche einzelne weite Noten sich etwas näher heran zu holen wissen. Alles was Sachkenner in dieser Hinsicht äussern, kann vernünftigerweise nur den Zweck verfolgen, Verständniss unter einander zu erzielen, weil wir hierdurch für die Förderung dieser noch so wenig bekannten Kunstweise unendlich viel mehr gewinnen, als jemals durch rechthaberische Zänkerei zu erreichen wäre. Ernsthafte, und wenn es sein muss polemische, Discussionen haben ihren Nutzen bei der Frage von der Art, dem Umfange und den Modificationen der alten Cembalo- und Orgel-Begleitung, denn in dieser Hinsicht ist noch vieles dunkel; aber Compromiss-Arbeiten wie moderne Clavierauszüge von alter Gesangmusik mit Orchesterbegleitung sollte man liberalen Sinnes für das nehmen, was sie vernünftigerweise nur sein können. Wir hoffen, dass diese Gesichtspunkte die Billigung des Herausgebers haben und auch immer mehr die Zustimmung aller derjenigen finden werden, welche unbefangen über den Gegenstand nachdenken. — Bei der Empfehlung, die vorliegenden Pergolese'schen Stücke mit Saiteninstrumenten zu begleiten, hätte der Herausgeber wohl noch hinzusetzen können, dass dabei ebenfalls eine Clavierbegleitung mitzuwirken hat, aber nicht die hier gedruckte, sondern eine einfach accordliche, der älteren Praxis entsprechende, wie sie im Anschluss an den Bass sich gestaltet.

Mit den besten Meistern jener musikalisch grossen Zeit verglichen, muss man gestehen, dass Pergolese's Stärke nicht eigentlich in der Melodie liegt, nämlich nicht in einer starken Grundmelodie und ihrer Entwicklung. Er wirkt durch Einfälle, Abwechslung, überraschende Einzelheiten und Abweichung vom Bisherigen. Im Bau der Gesänge schliesst er sich an die damals allgemein gebräuchliche und hoch ausgebildete Form, über welche Jahn (wie aus dem folgenden Aufsatze zu ersehen ist) den Stab bricht, die nach unserer Ansicht aber die Bedeutung eines bleibenden Musters besitzt. Bei Pergolese kann man sich aufs neue von dem Nutzen der Form der classischen Arie überzeugen. Die beiden Arien seiner Orpheus-Cantate wiederholen den ersten Theil am Schlusse etwas verkürzt, aber im übrigen Note für Note, enthalten also ein wirkliches da Capo. Der aus dem Vorspiel erscheinende Anfang bildet hierbei die Hauptmelodie, welche unverändert in derselben Lage gesungen wird und dadurch sich als fester Halt einprägt, um den herum das übrige sich einheitlich gruppirt. Man nehme dem Stücke diesen Halt, man gebe dem jetzigen Hauptthema melodisch wie harmonisch und modulatorisch diejenige Wankelmüthigkeit, welche wir bei Mozart's Arien in Zaide und Mitridate gefunden haben, so wird man sehen, was nachbleibt. Der Gesang würde darunter leiden, die Form würde sich nur unvollkommen schliessen, und die Wirkung würde um so viel geringer werden, als die aufgewandten musikalischen Mittel grösser zu sein scheinen. Dies sagen wir hier nur zum Schutze, zur Abwehr einer Kritik, welche den von einer abweichenden Compositionsart entlehnten Massstab ungerechterweise auf diese Zeit anwendet.

Bevor den von Herrn Schletterer ediirten vier Musikstücken noch einige Worte zu widmen sind, wollen wir Mittheilungen über Pergolese's Leben und Werke im Allgemeinen machen. Hierbei wird besonders Rücksicht zu nehmen sein auf das, was Andere bisher über ihn gesagt haben. Abweichend von den meisten grossen Meistern jener Zeiten, deren Werke ebenso selten sind wie die Nachrichten über ihr Leben spärlich fliessen, hat Pergolese sich einer ganz besonderen Aufmerksamkeit zu erfreuen gehabt und Beurtheilungen erfahren, die ihm eine wirklich übertriebene Bedeutung beilegen. Die Schilderung des englischen Geschichtschreibers *Charles Burney*, mit welcher wir den Anfang machen, wird solches schon in den ersten Worten bestätigen.

Burney beginnt: »Wir sind jetzt bei der sehr wichtigen Periode der Musikgeschichte angelangt, als Pergolese, das Kind des Geschmackes und der Eleganz und der Zögling der Grazien, zuerst anfing durch seine Saiten die Menschen zu packen. Dieser exquisite Componist hat die musikalische Welt so sehr interessirt und entzückt, dass eine trockne Liste seiner Werke ungenügend scheint, um die Theilnahme zu befriedigen, welche seine Productionen erregt haben. Ich werde deshalb dem Leser alle diejenigen Mittheilungen machen, welche ich auf meiner Reise in Italien über sein kurzes Leben erlangen konnte: zu welcher Zeit, obwohl er damals schon beinahe dreissig Jahre todt war, ich doch noch mit verschiedenen Personen in Rom wie in Neapel zusammen traf, besonders mit Wiseman und Berbella, welche persönlich mit ihm bekannt waren und mir manche der folgenden Begebenheiten mittheilten.

Digitized by Google

»..... Als Pergolese's Freunde bei ihm schon in früher Kindheit eine besondere Anlage zur Musik wahrnahmen, brachten sie ihn in das Conservatorium ‚Del poveri in Giesu Cristo', welches später aufgehoben ist. *Gaetano Greco*, von dessen Contrapunkt-Wissenschaft die Italiener noch jetzt mit Hochachtung sprechen, war damals der Director dieser berühmten Schule. Dieser einsichtige Meister nahm bei seinem jungen Schüler bald ein ungewöhnliches Genie wahr und machte sich ein besonderes Vergnügen daraus, seine Studien zu erleichtern und ihm alle Geheimnisse der Kunst mitzutheilen. Die Fortschritte des jungen Musikers waren den ungewöhnlichen Mitteln angemessen, durch welche Natur und Kunst ihn begünstigten; und zu einer Zeit, wo Andere kaum die Tonleiter erfasst hatten, producirte er Beweise seiner Fähigkeiten, welche den besten Meistern in Neapel Ehre gemacht haben würden. Im Alter von Vierzehn begann er zu merken, dass Geschmack und Melodie der Pedanterie des gelehrten Contrapunkts geopfert waren, und nachdem er die gewohnten Schwierigkeiten im Studium der Harmonie, der Fuge und des kunstvollen mehrstimmigen Satzes überwunden hatte, drang er in seine Freunde, ihn beim zu hoien, damit er seiner eigenen Phantasie folgen und solche Musik schreiben möge, wie sie seinen natürlichen Empfindungen am entsprechendsten sei.

»Mit dem Augenblicke, wo er das Conservatorium verliess, änderte er seinen Stil gänzlich und nahm denjenigen von Vinci an, von welchem er Unterricht in der Vocalcomposition empfing, sowie den von Hasse, der damals [seine Laufbahn als Opercomponist in Neapel begann und dort] in hoher Gunst stand. Und obwohl er so spät in die Bahn trat, welche sie mit solcher Schnelligkeit durchliefen, kam er ihnen doch bald nach; und indem er die Führung übernahm, erreichte er das Ziel, auf welches ihre Blicke gerichtet waren, vor ihnen. Bei gleicher Simplicität und Klarheit schreibt er Beide in anmuthiger und interessanter Melodie übertroffen zu haben.

»Seine Landsleute waren indess die letzten, om seine Superiorität zu entdecken oder ihm eine solche zuzugestehen, und seine erste Oper, die in dem zweiten Neapolitanischen Theater genannt ‚Del Fiorentini' aufgeführt wurde, fand nur geringen Beifall. Der Prinz von Stigliano, Oberstallmeister des Königs von Neapel, entdeckte jedoch die grossen Fähigkeiten des jungen Pergolese, nahm ihn unter seinen Schutz und verschaffte ihm in den Jahren 1730 bis 1734 Beschäftigung am dortigen *Teatro Novo*. Aber während dieser Periode waren seine hauptsächlichsten Productionen im komischen Stil und im neapolitanischen Dialekt (welcher dem übrigen Italien unverständlich ist), ausgenommen die *Serva Padrona*, welche er für das Theater San Bartolomeo componirte.

»Es dauerte bis zum Jahre 1735, dass ein Bericht von seinen Verdiensten so weit als Rom reichte und die dortigen Operadirectoren geneigt machte, ihm für das Tordinona-Theater eine Composition zu übertragen.

»Pergolese, der den Ehrgeiz hatte für ein besseres Theater, sowie für bessere Sänger zu schreiben, als bisher, und glücklich war, statt des neapolitanischen Jargon, die auserlesene Poesie von Metastasio's Oper *Olimpiade* zur Composition zu erhalten, machte sich mit dem vollen Enthusiasmus eines Mannes von Genie ans Werk.

»Die Römer nahmen jedoch seine Oper, in Folge eines unerklärlichen Missgeschickes, kühl auf; und weil der Componist ein nur wenig bekannter junger Mann war, schien es nöthig für sie zu sein, durch Andere zu erfahren, dass diese Musik excellent war und dass die Bewunderung von ganz Europa sie bald wegen ihrer Ungerechtigkeit und ihres Mangels an Geschmack beschämen werde.

»Um sein Missgeschick voll zu machen, musste er erleben, dass *Nerone*, von Duni componirt, die nächstfolgende Oper an diesem Theater, zu deren Gunsten seine Olimpiade zurück gelegt wurde, einen sehr grossen Erfolg hatte.

»Duni, ein guter Musiker und ein ehrenhafter Mann, obgleich an Genie dem Pergolese sehr untergeordnet, war, wie man sagt, beschämt über die demselben widerfahrene Behandlung, und sprach sich mit Entrüstung über das römische Publikum aus. Er ging weiter und versuchte während der wenigen Aufführungen der Olimpiade aus den Musikern und wirklichen Kennern, die von der Schönheit dieser Musik angezogen waren, eine Partei für sie zu bilden, aber vergebens; die Zeit war noch nicht gekommen, wo Urtheil und Gefühl sich zu ihren Gunsten vereinigten.

»Pergolese kehrte nach Neapel zurück mit dem kleinen Büschel Lorbeeren, welcher ihm gereicht war durch Musiker und Personen von wirklichem Geschmack, die aber in jedem Lande nur einen sehr unbeträchtlichen Theil der Zuhörerschaft bilden. Er war in der That hart getroffen durch das Schicksal seiner Oper und nicht sehr geneigt, wieder die Feder zu ergreifen, bis der Herzog von Matalon, ein neapolitanischer Edelmann, ihm die Composition einer Messe und einer Vesper übertrug für das Fest eines Heiligen in Rom, welches dort mit dem äussersten Glanze gefeiert werden sollte.«

(Fortsetzung folgt.)

Mitridate, italienische Oper von Mozart.

Mozart's Werke. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Serie V, Opern. Nr. 5: Mitridate, Rè di Ponto, Opera seria in 3 atti. Partitur 477 Seiten Fol. Preis ℳ 13. 50. (1881.)

(Fortsetzung.)

Bei dieser eigenthümlich unreifen und zugleich überreifen Stellung Mozart's zu der italienischen Oper ist es gewiss nicht zulässig, die letztere nach seinen Jugendwerken abzuschätzen, noch viel weniger aber, von diesem Standpunkte aus den Stab über sie zu brechen.

Betrachten wir noch etwas näher die einzelnen Gründe, auf welche Jahn's Scharfrichterspruch sich stützt; das Verfahren Mozart's wird dabei der bisherigen Weise gegenüber deutlich werden. Die Punkte in dem Citat aus Jahn, welche wir besonders ins Auge zu fassen haben, sind oben bereits durch Zeichen hervorgehoben. Wir müssen ihn aber zunächst ganz zu Worte kommen lassen und deshalb die allgemeine Darstellung hinzunehmen, auf welche er in den angeführten Worten verweist. Solches erfordert die Gerechtigkeit, weil die Meinung dieses Autors von uns als gänzlich verkehrt bezeichnet wird. Ebensosehr aber erfordert es die Sache, die zu den allerwichtigsten gehört, welche jetzt im Bereiche der Musik zur Verhandlung kommen können.

Als Jahn sich anschickte, Mozart's Jugendopern zu besprechen, entwarf er eine längere Darstellung, welche die Geschichte der Hauptformen der Oper von Anbeginn bis auf Mozart zum Gegenstand hat, und setzte diese als orientirende Einleitung voran. Sie nimmt in der ersten Auflage 38 Seiten ein, ist auch in die umgearbeitete zweite nur wenig verkürzt und ohne irgend eine erhebliche Aenderung aufgenommen. Einzelnes daraus wird noch im Laufe dieser Erörterung anzuführen sein; hier genügt zunächst der Abschnitt über die Arie, sowie das was Mozart's Stellung zu der italienischen Oper betrifft.

»Die Arie, als der lyrische Ausdruck einer festgehaltenen Stimmung, war ebenfalls nur [wie Duett und Terzett] in selteneren Fällen der Culminationspunkt einer dramatischen Situation, viel häufiger knüpfte sie nur an die Handlung an und erhielt von dieser ein bestimmtes Colorit, während ihr eigentlicher Inhalt riem-

Digitized by Google

lich allgemeiner Natur war; es kam dann auf den Componisten wie auf den Sänger [?] an, die Arie im Charakter des Drama zu gestalten. Berechnet war auch sie auf den Gesangskünstler [lies: Geschrieben war sie selbstverständlich für den Kunstsänger] und gab ihm daher vor allen Dingen Raum und Gelegenheit seine Kunst zu zeigen. Auch hier war sehr bald eine Form gefunden, welche dann in ihren wesentlichen Momenten festgehalten wurde. Die Arie bestand regelmässig aus zwei Theilen, welche bestimmt mit einander contrastirten, meistens [lies: in der besten Zeit selten] durch Verschiedenheit des Tempo, der Takt- und Tonart, doch blieb die letzte in der Regel eine verwandte. Gewöhnlich beginnt ein Allegro im graden Takt, welches von einem langsameren Satz, häufig in ungradem Takt, aufgenommen wird; allein hierin ist keine feste Regel, und in der Behandlung und Ausbildung des Einzelnen ist dem Componisten freier Spielraum gegeben, dem für die Situation erforderlichen Ausdruck und der Individualität des Sängers zu genügen. Meistentheils ist [lies: bei jeder wirklichen Arie der classischen Zeit ist selbstverständlich] der erste Satz der breiter angelegte, ausführlichere und namentlich auf die Virtuosität des Sängers berechnete; im zweiten Theile pflegte dagegen der Componist dem Sänger Ruhe zu gönnen und durch gewählte Harmonien, ausgeführtere Begleitung [? durchweg treten in diesen zweiten oder mittleren Theilen die Instrumente zurück und vielfach schweigen sie ganz bis auf die begleitenden Bässe und Claviere!] und ähnliches seine Kunst zu zeigen. Er ist deshalb häufig für uns interessanter [lies: Er ist deshalb gewöhnlich auch von geringerem Gehalt] als der erste, welcher gewöhnlich ein oder auch mehrere Hauptmelodien in verschiedenen Lagen wiederholt, aber ohne eigentlich thematische Verarbeitung derselben zu bringen, und an diese Passagen anzuknüpfen pflegt [! lies: welcher, nämlich der erste oder Haupttheil, diesen Namen mit Recht verdient, da er seine Hauptgedanken durch alle Künste des musikalischen Satzes zu einem einheitlichen Tonbilde gestaltet, in welchem die Coloratur als ausschmückende Ornamentik einen wesentlichen Theil bildet]. Eine wesentliche Kunst des Sängers war es, dieselbe Melodie, so oft sie vorkam, in anderer Weise, mit anderen Verzierungen und Accenten vorzutragen, und der Componist, der ihm gewissermaassen nur die Umrisse vorzeichnete, gab ihm hierin wie in der Ausführung der Cadenz, welche stets dem Sänger ganz [lies: welche zum Theil dem Sänger] überlassen blieb, Gelegenheit selbständig Bildung und Geschmack zu zeigen. Diese Aufgabe wurde noch schwieriger, als es Sitte wurde den ganzen ersten Theil am Schlusse des zweiten, der dadurch zu einem Mittelsatz wurde, zu wiederholen *); denn es würde für eine Schmach gegolten haben, wenn ein Sänger denselben, ohne neue und gesteigerte Vortragsmanieren anzubringen, so wieder gesungen hätte wie das erste Mal. Ja, wenn eine Arie, welche gefiel, ein- oder mehreremal da Capo verlangt wurde, so wusste ein ausgezeichneter Sänger das Publikum jedesmal durch neue Erfindungen im Vortrag zu überraschen. Dadurch stellte sich der Sänger gewissermaassen dem Componisten an die Seite, es war nicht allein Auffassung und Vortrag im heutigen Sinn, durch welche er sich geltend machte, sondern er musste selbst productiv sein, wenn gleich angeregt und in gewissen Grenzen gehalten durch den Componisten. Das Verdienst des letzteren aber galt deshalb nicht für ein geringeres, weil es dem Sänger einen Antheil an der Erfindung überliess; man sah es vielmehr als ein besonderes Lob an, wenn die Production des Componisten geeignet war, auch im Sänger den schöpferischen Funken zu wecken.« (I, 251—253.)

Es ist aber doch nützlich daran zu erinnern, dass man sich von der Thätigkeit der Sänger-Componisten keine allzu übertriebene Vorstellung machen muss. Ihr Hauptwerth lag in einer schönen Stimme, sowie in der vollendeten Ausbildung derselben, und ihre eigentliche Aufgabe bestand in dem sinn- und affectvollen Vortrage dessen, was wirkliche Meister der Composition geschrieben hatten. Im Wesentlichen ist also zwischen damals und heute kein Unterschied; was aber dabei zu unsern Ungunsten spricht, das steht auf einem andern Folio. Besonders muss auch noch berücksichtigt werden, dass die Sängerfreiheiten des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts nicht als etwas Exceptionelles dastehen, sondern in der damaligen Praxis der Musik ihre Erklärung finden. Viel freier noch, als irgend ein Sänger, bewegte sich in musikalischer Hinsicht der Cembalist, welcher die Partien auf dem Clavier begleitete, denn dieser improvisirte auf Grund des Basses die gesammte Harmonie. Die ganze Angelegenheit mit den alten Sänger-Freiheiten ist übrigens eine Nebensache, die hier nur deshalb berührt wird, weil Jahn dieselbe in missverständlicher Ausführlichkeit behandelt hat. Seine soeben mitgetheilten Worte über Wesen und Geschichte der Arie sollen hauptsächlich nur den Beweis liefern, dass er mit dem, was er vorhin über diese Art der Gesangsmusik sagte, nicht etwa nur die zu Mozart's Zeit eingetretenen Auswüchse, sondern wirklich die gesammte Arien-Composition von nahezu zwei Jahrhunderten meinte und verdammte. Den Beweis hierfür mussten wir deutlich und ausführlich liefern, man würde es sonst nicht geglaubt haben. Wir kommen darauf zurück; einstweilen wird denen, welchen die grosse classische Arie theuer ist, zur Beruhigung dienen, dass Jahn im Obigen über dieselbe nicht eine einzige Bemerkung gemacht hat, die auf Sachkenntniss schliessen lässt. Wie schon erwähnt, ist in der zweiten Auflage nichts geändert, obwohl er sich genöthigt gesehen hat, Folgendes einzuschalten: »Diesen Arien wurde eine bestimmte Form zu Grunde gelegt, welche sich allmählich festgestellt hatte. Man kann verfolgen, wie die knapp gefasste ausdrucksvolle Phrase sich zur wohlgebildeten Melodie erweitert und abrundet, wie die so gewonnenen einzelnen abgeschlossenen Motive durch Uebergänge und Zwischensätze zu einem Ganzen gegliedert werden. Allein dieser Fortschritt der Melodiebildung und Organisation führte zu einer die Charakteristik auf Kosten [?*)] der Gesangskunst abschwächenden Dehnung und zu einem verknöchernden Formalismus.« (I[2], 161.) In diesen Worten entdeckt man wenigstens eine kleine Rücksichtnahme auf die inzwischen publicirten Forschungen, »allein« auch zugleich eine Abwehr derselben. Wäre Jahn in seinem Vorurtheil gegen jene Arie nicht bereits vollkommen verhärtet gewesen, so hätte er zugeben müssen, dass der genannte »Fortschritt der Melodiebildung und Organisation« in Wirklichkeit zu der grössten und vollendetsten Form des Sologesanges geführt hat, welche die Musik besitzt, und dass erst die Entartung dieser Compositionsweise alle diejenigen Mängel im Gefolge hatte, welche er der Arie an sich zuschreibt. In seinen Augen war also das, was allen Zeiten als classische Arie gelten wird, eine werthlose Missbildung.

Nehmen wir nun noch — ebenfalls aus der ersten Auflage — die Worte hinzu, mit welchen Jahn den beginnenden Operncomponisten Mozart in seine Darstellung einfügt:

»Diese Skizze wird genügen, um für die Erkenntniss und Würdigung von Mozart's Leistungen in der Opera seria die noth-

*) An diesen Satz, der für Jahn's Kenntniss des ganzen in Rede stehenden Gebietes der allerbezeichnendste ist, fügt der Verfasser noch folgende Anmerkung: »Nach Arteaga rivol. c. 13 II p. 197 f. (II S. 262) wäre Baldassare Ferrari ein beliebter Sänger im siebzehnten Jahrhundert nicht sowohl der Erfinder als die Veranlassung des Dacapo gewesen; es ist von Scarlatti in der Oper Teodoro (1693) angewendet, und findet sich nach Kiesewetter (Gesch. der Musik S. 83) schon vor Scarlatti«. (I, 252.) Weil diese Anmerkung in der 2. Auflage (I, 161) nicht berichtigt, sondern einfach gestrichen ist, sei hier zunächst bemerkt, dass die angeführte Scarlatti'sche Oper nicht Teodoro, sondern *La Teodora Augusta* heisst. Was nun das da Capo anlangt, so findet es sich in sämmtlichen Opern von Scarlatti vor wie nach 1693. Es ist aber viel älter als Scarlatti und geht auf die frühesten Arienversuche zurück, ja bildet geradezu den Leitstern in der kunstmässigen Ausgestaltung derselben. Wenn ein Biograph Mozart's diesen Bildungsgang im Einzelnen übersähe, so würde das ganz angenehm und auch in mancher Hinsicht vortheilhaft für ihn sein; aber es wäre unbillig von ihm zu verlangen, er solle sich in dem vorhandenen Dickicht durch selbständige Forschung einen Weg bahnen. Nur begreift man nicht, warum er verschmähte den Pfad zu betreten, den Andere gezeigt hatten. Ueber das Aufkommen und die Ausbildung des da Capo hatte ich, als Jahn seine zweite Ausgabe bearbeitete, soviel ich weiss die ersten genauen Mittheilungen aus den Quellen gemacht. Aber er strich lieber die ganze Anmerkung und gestaltete dadurch den seltsamen Satz, zu welchem sie gehört, noch seltsamer und unbegreiflicher, als dass er auf meine Angaben Bezug genommen hätte.

*) »*auf Kosten*« ist offenbar nur verschrieben und soll heissen »zu *Gunsten* der Gesangskunst«.

Digitized by Google

wendigen Voraussetzungen und den richtigen Massstab zu gewinnen. Er fand eine die ins geringste Detail der Form und Technik feststehende Satzung vor, an der zu rütteln ihm, dem Jüngling, der eine so eben ihm eröffnete Laufbahn betrat, nicht in den Sinn kam, um so weniger, als die ausserordentliche Leichtigkeit und Fruchtbarkeit seiner Erfindung ihm eine gegebene Form nie als eine lästige Beengung erscheinen liess, sondern als eine Anforderung, was er mit und aus derselben zu machen im Stande sei. Es bedurfte daher schwerlich der Ermahnungen seines Vaters, den hergebrachten Forderungen gerecht zu werden, die sicherlich nicht ausgeblieben wären, wenn der Jüngling die Schranken des Herkommens niederzuwerfen Miene gemacht hätte. Allein des entsprach auch dem Entwickelungsgange Mozart's nicht, welcher nicht sprungweise und in einzelnen Explosionen sich manifestirte, sondern ruhig und stetig fortschritt, und die verschiedenartigen Elemente seiner Zeit in sich aufnahm und verarbeitete, um das Wahre und Echte in denselben am so sicherer und klarer zur schönsten Vollendung reifen zu lassen. Mozart fand ferner die Oper vollständig in den Händen der Sänger und Sängerinnen, die zwar balde die Bravour damals bereits (?) über die Charakteristik im Wesentlichen den Sieg davon getragen. Er nahm den Krieg mit diesen Mächten und dem Publikum nicht auf, sondern erkannte das fait accompli an; allein er suchte sich auf billige Bedingungen zu stellen. Es war seine ausgesprochene Absicht, den Sängern zu Dank zu schreiben, ihre Virtuosität geltend zu machen, allein in einer Weise, dass die musikalische Schönheit, Adel und Würde in den Melodien, in der Harmonie, in der ganzen Führung, welche er nicht als jenem Erfordernisse absolut widersprechend ansah, zugleich ihr Recht behaupteten: beiden Anforderungen gleichmässig und zugleich zu genügen sah er als seine eigentliche Aufgabe an. Auch die dramatische Charakteristik war damit keineswegs aufgegeben, aber sie trat allerdings hauht in die zweite Linie zurück. Fast in allen diesen Opern sind einzelne Momente und Partien, welche mit einer vollkommenen, ergreifenden Wahrheit des dramatischen Ausdrucks aufgefasst und dargestellt sind, und zwar nie auf Kosten der Schönheit und der Würde des Ausdrucks. Allein die ist keineswegs durchgehends und in gleichem Maasse der Fall, und nicht selten tritt die Charakteristik vor dem Wohlklang und der Virtuosität zurück. Nun darf man zwar nicht übersehen, dass die Begriffe von dramatischer Wahrheit und Charakteristik nach Zeiten und Nationen verschieden sind; man darf sich nur die poetische Behandlung der damaligen Opern vergegenwärtigen um zu begreifen, dass eine Zeit, welche diese für wahr und dramatisch erkannte, auch an die Charakteristik der Musik und Action ganz andere Anforderungen machen musste, als wir es jetzt thun; men muss endlich nicht vergessen, dass der Vortrag vortrefflicher Künstler auch nach dieser Seite hin zu beleben vermochte, was uns jetzt als todter Notenkram erscheint. Allein damit ist auch zugleich zugegeben, dass die Opern Mozart's aus dieser Periode unter dem Einfluss einer bestimmten, und in ihrem Geschmack vielfach verderbten Zeit stehen, welche der jugendliche Meister noch nicht beherrschte, und es vermochte sich von selbst, dass den Abfinden mit vielen nur äusserlichen und conventionellen Forderungen dem Kunstwerk die Spuren derselben mitunter ebenso tief und tiefer eindrückte als die des schöpferischen Genies. Es ist deshalb auch erklärt, diese Werke, die alle sehr bedeutend den Charakter ihrer Gattung tragen, in diesem Sinne summerischer zu behandeln und nur Einzelnes besonders hervorzuheben. Eine tritt dabei sehr klar hervor, dass es die Aufgabe jener Zeit war, durch des Streben nach einer dramatischen Charakteristik, welche in der Natur der menschlichen Empfindung und Leidenschaft, aber nicht minder auch im Wesen der Musik als einer Kunst begründet wäre, sich von einem conventionellen Formalismus zu befreien und einer nur auf materiellen Wohlklang gerichteten Schönheit Gehalt und Bedeutung zu verleihen. Die Spuren dieses Strebens, welches in dem innersten Kern von Mozart's künstlerischer Natur begründet war, lassen sich schon in diesen Opern unverkennbar nachweisen. Unsere heutige Opernmusik schreitet dagegen im einseitigen Streben nach Charakteristik, indem sie Schönheit und Ebenmass aufgiebt, mit unleugbarem Erfolg auf die Carricatur zu.« (I, 274—277.)

Es ist interessant zu sehen, wie Jahn sich den Verlauf der Oper nach Mozart vorstellt. 25 Jahre sind verflossen, seit jene Worte geschrieben wurden, und man kann nicht sagen, dass sie ungehört verhallten; sie sind sogar weit über Gebühr beachtet und von soll-zukünftlichen Musikreferenten in zahllosen Zeitungsartikeln breitgetreten. Heute sieht man die Erfolglosigkeit dieses ganzen Geredes; aber es wäre zu wünschen gewesen, man hätte solches 25 Jahre früher gesehen. Inzwischen sind die Schaaren der Componisten immer munterer und immer allgemeiner auf die »Carricatur« zugeschritten, und die überwiegende Masse des Publikums ist ihnen mit einer Willigkeit gefolgt, die schon manchen sichern Gegner ihre gemacht hat, z. B. auch unsern Jahn; deshalb hat er in der zweiten Auflage diesen ganzen Ausblick auf die Gegenwart für sich behalten, obwohl sich derselbe recht gut vertheidigen liesse, vorausgesetzt, dass man in die Worte nicht mehr hineinzwängt, als sie fassen können. Das eben war der Schade und ist der Grund, warum eine früher unläugbar sehr mächtige Partei, die auch heute noch über bedeutende Hülfsquellen gebietet, so wenig ausgerichtet hat und eigentlich nur hemmend, nicht gestaltend wirkte. In ihrem Ideal Mozart erklärte sie nicht nur das für musterhaft, was bei der denkber grössten Vollkommenheit wirklich musterhaft ist, sondern auch dasjenige, was diese Eigenschaft nicht besitzt. Um letzteres ebenfalls als musterhaft erscheinen zu lassen, musste man an jenen fremden Musikwerken, die nicht unter dieses Maass gehen, eine einseitige ungerechte Kritik üben: daher die Abneigung gegen die ältere Arie und mehreres der Art. Auf solche Weise gelangte man zu einem Vorbilde, welches willkürlich ersonnen war, welches nur subjective, nicht objective Bedeutung hatte und in Folge dessen für die gegenwärtige Opernproduction als machtlos sich erwies. Niemand von den Anbetern eines vollkommenen Mozart hat der Wirklichkeit gegenüber im Einzelnen anzugeben oder durch Beispiele zu zeigen vermocht, wie dieses Muster auszuwirken sei; sie sind allesammt nicht über eine in reichen Worten bethätigte Glaubigkeit hinaus gekommen. Das wird immer der Fall sein, wenn man seine Ansichten nicht von strenger Sachprüfung, sondern von einem Dogma abhängig macht. Es gab Zeiten in der Musik, wo ein derartiges Anklehen an eine einzelne Grösse unschädlich und gewissermassen nützlich war; aber jetzt ist das nicht mehr der Fall. Heute handelt es sich in dieser Kunst nur noch um eine Erbschafts-Regulirung im Grossen, und dabei sind sämmtliche Ansprüche, die erhoben werden, genau zu prüfen und gerecht zu befriedigen. Wir Alle haben ein gleichmässiges Interesse daran, durch eine solche abwägende Gerechtigkeit Jedem sein Erb- und Eigenthum zugesprochen zu sehen, denn erst dann gewinnen wir eine Vorstellung von den wirklichen Werthen, die in dieser Kunst vorhanden sind, und kennen ihre Besitzer. Ohne eine solche Kenntniss ist die Arbeit nach Vorbildern von classischer Bedeutung rein unmöglich; sobald aber jene Kenntniss erlangt und in die rechten Kreise gedrungen ist, erhellen sich auch die Ideale.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Erinnerung an Wilhelm Maria Puchtler.

Der Geiger zu Gmund, Text nach Just. Kerner von S. B., für Soli, Chor und grosses Orchester componirt von **Wilhelm Maria Puchtler.** Op. 42. Manuscript.

Δ. Mit den folgenden Worten der Erinnerung an einen ebenso bedeutenden als liebenswürdigen Künstler verbinden wir passend die Besprechung eines grösseren Werkes aus seinem Nachlasse. Es war diesem Componisten, welcher sich durch seine Clavier-compositionen, die auch in diesen Blättern seinerzeit anerkennend besprochen wurden, bereits einen geachteten Namen in der musikalischen Welt erworben, leider nicht mehr vergönnt, die vor wenigen Wochen unter grossem Beifall in dem unserm Stuttgert benachbarten Cannstatt stattgefundene Aufführung seines Werkes zu erleben. Dasselbe hatte ihn noch in den letzten Wochen und Tagen seines vom Schicksal kurz bemessenen Lebens beschäftigt, und ehnte er wohl nicht, dass es sein Schwanengesang werden sollte. Pucht-

Digitized by Google

ler war ein ausserordentlich begabter Mensch, und die Kunst hätte noch Vieles und Schönes von seiner Muse erwarten dürfen, aber ein schweres Halsleiden führte ihn dem frühen Grabe zu, und er schläft schon seit Jahresfrist den letzten Schlaf in fremder Erde, in Nizza, wo er Linderung und Heilung seines Leidens zu finden hoffte; aber jung rufan die Götter zu sich, den sie lieb haben.

Wenn wir nunmehr in diesem Blatte sein Werk ausführlich besprechen, so geschieht dies in erster Linie, um die weiteren musikalischen Kreise auf dasselbe aufmerksam zu machen; zugleich glauben wir aber hiermit auch einen Act der Pietät dem Freunde und einstigen Studiengenossen gegenüber zu erfüllen, welcher nicht nur ein von seiner Kunst begeisterter Jünger, sondern auch eine jener offenen, wir möchten fast sagen kindlichen Naturen war, die es Jedem anthun, welcher in nähere Berührung mit ihnen tritt. Die nahen freundschaftlichen Beziehungen, welche uns mit dem verstorbenen Componisten verbanden, sollen und werden uns jedoch nicht abhalten, vorurtheilslos und objectiv, ohne alle und jede Gevatterschaft das Werk zu besprechen. Puchler besass auch so viel Verstand und künstlerische Einsicht, dass er das, was wir im Verlaufe unserer Besprechung an dem »Geiger« auszusetzen haben werden, eingesehen und die nöthigen Aenderungen vorgenommen haben würde. Hierin unterscheid er sich vortheilhaft von manchen jüngeren Componisten, welche jede Note ihrer Erstlingswerke für sacrosanct erklären und jeden objectiven, mit Gründen belegten Tadel als einen Ausfluss der sich von selbstverstehenden geistigen Beschränktheit des Referenten erklären.

Ehe wir zur Besprechung des Werkes selbst übergehen, wollen wir zunächst der Dichtung mit einigen Worten gedenken. Derselben liegt die bekannte Kerner'sche Ballade zu Grunde und ist in ganz selbstständiger Weise von S. B., welche die Tochter eines in der wirttembergischen Geisterwelt wohlbekannten und hochgeachteten Mannes sein soll, bearbeitet worden. Die ganze Anlage und Durchführung der Dichtung documentirt ein nicht unbedeutendes Talent und bietet dieselbe so viele hochtragische und dramatische Momente, dass wir recht wohl begreifen, dass ein Componist wie Puchtler, der immer darauf aus war gute Texte aufzuspüren, sich sofort derselben bemächtigte. Puchtler war in diesem Punkte sehr wählerisch; er griff nicht, wie mancher unserer jungen Componisten, nach dem ersten besten »Knittel«, sondern er wusste wohl zu unterscheiden zwischen Spreu und Weizen; ja er war zu wählerisch und sehr schwer in diesem Punkte zu befriedigen. Und doch hat uns eine genaue Durchsicht der Partitur überzeugt, dass ihm trotzdem in manchen Punkten eine correcte Auffassung der richtigen Wechselwirkung von Musik und Text abging und dass er oft etwas gar zu willkürlich mit der Dichtung umgegangen ist. Müssen wir immerhin dem Componisten hierin ein gewisses Maass von Freiheit einräumen, so sind doch falsche Declamation und eine Nichtübereinstimmung des musikalischen Parallelismus mit der logischen Gliederung des Textes stets zu tadeln.

Wir kommen hier auf einen Punkt zu sprechen, über den wir schon viel und reiflich nachgedacht haben, nämlich auf das Verhältniss zwischen Dichter und Componist.

Eine geistreiche Dame und selbst Dichterin schrieb dem Referenten dieser Tage gerade bezüglich dieses Punktes Folgendes: »Ich glaube, dass Dichter und Componist sich hier nie ganz vereinigen werden, und es ist fraglos, welchem von Beiden die schliessliche Entscheidung in Streitfällen zustehen muss; immerhin jedoch dürften die Fälle häufiger sein, in denen die Herren Componisten sich, zu ihrem Heil, daran erinnern möchten, dass ein v e r n ü n f t i g gemachter, nicht gar zu trostlose Gedankenöde zeigender Text, ausserordentlich viel dazu beiträgt, jenen Theil des Publikums, von dessen Urtheil der Erfolg einer Arbeit nun einmal abhängt, d. h. den gebildeteren, günstig zu stimmen. Dass der Text einer Composition noch in ganz anderer, unmittelbarer Weise naiv zu sein hat, als alle sonstige Poesie, liegt am Tage; aber wenn schon vom Erhabenen zum Lächerlichen nur ein Schritt ist, vom Naiven zum Lächerlichen ists nur ein halber, und zwar führt dieser zu einem Theil des Lächerlichen, der bart ans Banale, an das unsäglich Alberne streift.«

Diese Gedanken enthalten viel Wahres. Es fehlt vielen unserer modernen Componisten das richtige künstlerische Verständniss, der Sinn für wahre poetische Schönheit. Ihnen ist die Dichtung nur das Mittel zum Zweck, die Poesie soll sich bedingungslos dem musikalischen Ausdruck anbequemen und unterordnen, während dieselbe doch auch gewissermassen als selbstständiger Factor dasteht und als solcher zu respectiren ist. Das Verhältniss zwischen Musik und Wort ist freilich ein vielbesprochenes und bildet heute noch den Streitpunkt der Parteien. Vor Allem entscheidend ist dem Componisten der musikalische Stimmungsgehalt der Dichtung und ob sie sich willig der Sprache der Töne zu fügen vermag oder nicht. Der künstlerische Werth des Gedichts hat hier nicht immer das erste Wort mit zu reden, und manche Musiker sind in dem Irrthum befangen, dass, weil das Gedicht ein künstlerisch vollendetes, dasselbe sich auch den Tönen fügen müsse. Es ist dies ein grosser und verhängnisvoller Irrthum; denn eine Dichtung, die nicht zum Componiren bestimmt ist, sondern ohne alle und jede Nebenbestimmung der reinen poetischen Idee Ausdruck giebt, muss sich nöthigen Falls eine Umformung gefallen lassen, will und soll sie den Bund mit der Tonkunst eingehen. Die Mittel einer jeden Kunst, welche der Idee des Künstlers einen fassbaren Ausdruck zu geben hat, sind verschieden, und diese Verschiedenheit der Mittel sind es wiederum, welche die Künste von einander abgrenzen und scheiden. Jede Kunst hat aber ihre festgezogene Grenze, innerhalb deren sie das Höchste zu offenbaren vermag. Treten nun aber mehrere Künste zu vereintem Wirken zusammen, so müssen sie sich gegenseitig Concessionen machen; die eine oder die andere Kunst kann sogar einen Theils ihrer Rechte sich williger begeben als die andere: so die Poesie, wenn sie mit der Tonkunst sich verbindet.

Die Poesie steht viel selbstständiger da als die Tonkunst, welcher es versagt ist, concrete Gestaltungen zu bilden; sie gewinnt erst durch das Wort an Deutlichkeit und Bestimmtheit; das gesungene Wort streift ihr den Isisschleier ab. Wenn wir soeben sagten, dass bei der Verbindung von Ton- und Dichtkunst letztere, weil geistig überlegen, der fügsamere Theil zu sein habe und somit poetische Gestaltungen, welche nur der poetischen Idee und zwar nur als solche, ohne allen und jeden Nebenzweck Ausdruck geben, sich in der Regel nicht zum Componiren eignen, so haben wir hier vornehmlich dramatische und epische Stoffe im Auge und brauchen wir dabei nur an Hamlet und Faust zu erinnern; auf welch grausame Weise ist hier einem Shakespeare und Goethe mitgespielt worden! Anders stehen die Dinge auf rein lyrischem Gebiet. Hier berühren sich Wort und Ton unmittelbar, so z. B. in Heine's und Goethe's Gedichten, welche den Tondichter vermöge ihres, wenn wir so sagen dürfen, musikalischen Colorits gleichsam herausfordern.

Nun ist freilich der Uebelstand, dass unsere grossen Tonmeister die dichterischen Erzeugnisse unserer bedeutendsten Lyriker schon alle in Musik gesetzt haben, und unsere musikalische Generation es hierin viel schwerer hat; und sehen wir uns auch den Text vieler neuerer Vocalcompositionen an, so möchte uns ein geheimes Grauen ob der Poesie der letzten Hälfte des 19. Jahrhunderts überkommen, zumal wenn die Herren Componisten in höchsteigener Person den Pegasus besteigen. Ja wahrhaftig, vom Naiven zum Lächerlichen ist nur

Digitized by Google

ein halber Schritt. Um so erfreulicher ist es dann aber auch für den Referenten, eine Dichtung loben zu können, die zu dem Zwecke, componirt zu werden, geschrieben, sich durch Wohllaut der Verse, Einfachheit und Natürlichkeit der Sprache und psychologische Entwicklung der Handlung auszeichnet und sich ausserordentlich zur musikalischen Interpretation eignet.

Die Sage, welche der Dichtung zu Grunde liegt, ist kurz folgende.

Einst wanderte ein armes Geigerlein nach dem sangesreichen Gmünd, das der heiligen Cäcilie zu Ehren ein Kirchlein gebaut hatte. Vor dem goldgeschmückten Bilde der Heiligen klagt das Geigerlein seine Noth; da hückt sich plötzlich die Heilige und wirft ihm einen ihrer goldenen Schuhe hin. Er eilt damit zum nächsten Goldschmied, der ihn dem Richter überantwortet. Als Kirchenräuber zum Tode verurtheilt, wird ihm doch bewilligt, seine Geige zum letzten Gange mitzunehmen. Der Zug führt an der Kapelle vorüber, und er kniet nochmals vor dem Bilde der Heiligen und geiget abermal sein Leid; da geschieht das Wunder: sie lächelt, sie beugt sich, sie lässt den Schuh! Die Wahrheit ist enthüllt, und der Geiger wird in das Rathhaus geführt und ein Festmahl ihm zu Ehren gegeben.

»Aber als sie noch beim Weine,
Nimmt er seine Schuh' zur Hand,
Wandert fort im Mondenscheine
Einsam in ein anderes Land.«

Dies der kurze Umriss der Sage, welche, wie schon gesagt, unser weiblicher Anonymus mit grossem Geschick und anlaßbarem Talent dichterisch gestaltet hat.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten und Bemerkungen.

* **Stuttgart.** Das unter dem Protectorat Sr. M. des Königs stehende Conservatorium für Musik hat im vergangenen Herbst 488 Zöglinge aufgenommen und zählt jetzt im Ganzen 578 Zöglinge; 458 davon widmen sich der Musik berufsmässig, und zwar 54 Schüler und 404 Schülerinnen, darunter 400 Nicht-Württemberger. Unter den Zöglingen im Allgemeinen sind 352 aus Stuttgart, 47 aus dem übrigen Württemberg, 46 aus Preussen, 40 aus Baden, 13 aus Bayern, 4 aus Braunschweig, 3 aus Hessen, 4 aus Sachsen-Meiningen, 4 aus Bremen, 2 aus Hamburg, 3 aus Oesterreich, 10 aus der Schweiz, 4 aus Frankreich, 48 aus Grossbritannien, 4 aus Griechenland, 18 aus Russland, 30 aus Nordamerika, 2 aus Südamerika, 4 von den Sandwichsinseln, 2 aus Vorderindien und 2 aus Java. Der Unterricht wird während des Wintersemesters in wöchentlich 780 Stunden durch 40 Lehrer und 3 Lehrerinnen ertheilt. [Mittheilung der Direction.]

* [Zahl der Orgeln und Kirchenchöre in den Provinzen Schleswig, Holstein und Lauenburg.] Im Mai vorigen Jahres forderte das königliche Consistorium die Kirchenvorstände der Provinz auf, Mittheilungen darüber einzusenden, ob in ihren Kirchen eine Orgel vorhanden sei und von welcher Beschaffenheit; ob ein ständiger Kirchenchor vorhanden sei, wie derselbe zusammengesetzt sei und geleitet werde; endlich ob die Organisten- oder Cantorschule ein Harmonium oder sonstiga Hülfsmittel zur Einübung des Chors besitze. Diese Nachrichten sind jetzt vollständig eingegangen, der Organist Cirsovius in Probstdorf hat dieselben zusammengestellt, und das kgl. Consistorium theilt die Uebersicht nunmehr den Geistlichen mit, wobei es dieselben auffordert, daraus eine Anregung zu entnehmen, der musikalischen Ausstattung der Gottesdienste ein erhöhtes Interesse zuzuwenden. Aus der Uebersicht ergiebt sich, dass von den 420 lutherischen Kirchen des Landes 333 Orgeln besitzen, also in 105 solche noch fehlen, jedoch in 13 der letzteren sich Harmonien befinden, welche jedoch als ständigee Kircheninstrument für unzulänglich erklärt werden. Schulharmonien sind im Ganzen nur 19 vorhanden. Die Zahl der Kirchenchöre beträgt 414, so dass 345 Kirchen solche nicht haben. Die Kirchen, welche nicht im Besitz einer Orgel sich befinden, kommen zum weitaus grössten Theil auf das Herzogthum Schleswig, wogegen in Holstein nur 4 Kirche in Süderdithmarschen keine Orgel besitzt und in je 4 Kirche in Norderdithmarschen und in Stormern stellt der Orgel ein Harmonium vorhanden ist. In Lauenburg haben von 30 Kirchen 28 Orgeln und 2 Harmonien. In der Propstei Hadersleben haben von 20 Kirchen 15 Orgeln und 4 ein Harmonium, in Propstei Törningleben von 24 Kirchen nur 8, in Propstei Apenrade von 19 Kirchen nur 10 eine Orgel und 4 ein Harmonium, in der Propstei Flensburg von 13 Kirchen 7, in der Propstei Husum von 24 Kirchen 13, in der Propstei Elderstedt von 13 Kirchen 11, in der Propstei Südtondern von 28 Kirchen 7 Orgeln, in der Propstei Nordtondern von 30 Kirchen 18 Orgeln und 1 Harmonium, in Nord-Angeln von 10 Kirchen 13 und 1 Harmonium, in Süd-Angeln von 22 Kirchen 17 und 2 Harmonium. Nur die Propsteien Sonderburg mit 20 Kirchen und Hütten mit 13 Kirchen haben überall Orgeln und Schleswig in 11 Kirchen 10 Orgeln und 1 Harmonium.

ANZEIGER.

(11) **Billige Prachtausgaben.**

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur,
durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

G. F. Händel's Werke.

Clavier-Auszüge, Chorstimmen und Textbücher.
(Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.)

Bis jetzt erschienen:

Acis und Galatea.*
Clavier-Auszug 3 ℳ 40 ₰ n. Chorstimmen à 50 ₰ n.

Alexander's Fest.*
Clavier-Auszug 2 ℳ 40 ₰ n. Chorstimmen à 75 ₰ n.

Athalia.*
Clavier-Auszug 3 ℳ n. Chorstimmen à 75 ₰ n.

Belsazar.*
Clavier-Auszug 4 ℳ n. Chorstimmen à 1 ℳ n.

Cäcilien-Ode.
Clavier-Auszug 2 ℳ n. Chorstimmen à 50 ₰ n.

Deborah.
Chorstimmen à 1 ℳ 50 ₰ n.
(Der Clavier-Auszug erscheint später.)

Dettinger Te Deum.
Clavier-Auszug 2 ℳ n. Chorstimmen à 50 ₰ n.

Herakles.*
Clavier-Auszug 4 ℳ n. Chorstimmen à 1 ℳ n.

Josua.
Clavier-Auszug 3 ℳ n. Chorstimmen à 1 ℳ n.

Israel in Aegypten.*
Clavier-Auszug 3 ℳ n. Chorstimmen à 1 ℳ 50 ₰ n.

Judas Maccabäus.*
Clavier-Auszug 3 ℳ n. Chorstimmen à 90 ₰ n.

Salomo.*
Clavier-Auszug 4 ℳ n. Chorstimmen à 1 ℳ 20 ₰ n.

Samson.*
Clavier-Auszug 3 ℳ n. Chorstimmen à 90 ₰ n.

Saul.*
Clavier-Auszug 3 ℳ n. Chorstimmen à 75 ₰ n.

Susanna.
Clavier-Auszug 4 ℳ n. Chorstimmen à 75 ₰ n.

Theodora.
Clavier-Auszug 3 ℳ n. Chorstimmen à 75 ₰ n.

Trauerhymne.
Clavier-Auszug 2 ℳ n. Chorstimmen à 75 ₰ n.

Textbücher zu den mit * bezeichneten Werken à 20 ₰ n.

Indem ich mir erlaube, auf diese billige und correcte Prachtausgabe aufmerksam zu machen, bemerke ich, dass dieselbe die einzige Ausgabe ist, welche mit der Partitur der Deutschen Händel-Gesellschaft völlig übereinstimmt, weshalb ich sie ganz besonders auch zum Gebrauche bei Aufführungen empfehle.

Digitized by Google

[42] In meinem Verlage erschien soeben:

Drei Polonaisen

für Clavier zu vier Händen

von

Ernst Eduard Taubert.

Op. 36.

No. 1. E moll 2 ℳ. No. 2. D dur 1 ℳ 50 ₰. No. 3. E dur 2 ℳ.

Leipzig. **C. F. W. Siegel's Musikalienhdlg. (R. Linnemann.)**

[43] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Die Kunst der Fuge

von

Joh. Seb. Bach.

Für die Orgel übertragen und zu Studienzwecken mit genauer Bezeichnung des Vortrags sowie der Manual- und Pedal-Applicatur versehen

von

G. Ad. Thomas.

Complet Preis 9 ℳ netto.

Heft 1. Preis: 3 ℳ. Heft 2—6 à ℳ 2,30.

Einzeln:

No. 1. Fuge	ℳ —,80.	No. 9. Fuge	ℳ 1,—.
„ 2. Fuge	„ 1,—.	„ 10. Fuge	„ 1,—.
„ 3. Fuge	„ —,80.	„ 11. Fuge	„ 1,80.
„ 4. Fuge	„ 1,—.	„ 12. Fuge	„ 1,—.
„ 5. Fuge	„ —,80.	„ 13. Fuge	„ 1,80.
„ 6. Fuge	„ 1,—.	„ 14. Fuge	„ 1,—.
„ 7. Fuge	„ —,80.	„ 15. Fuge	„ 1,50.
„ 8. Fuge	„ 1,80.		

[44] **Bedeutende Preis-Ermässigung!**

So lange der Vorrath reicht liefere ich:

L. van Beethoven's Sinfonien, herausgegeben von **Fr. Chrysander.** Partitur. Prachtausgabe. Gross 8°. Plattendruck. No. 1—8 à ℳ 2,25. No. 9 ℳ 4,50.

(In elegantem Einbande kostet jede Sinfonie ℳ 1,50 mehr.)

Leipzig und Winterthur.

J. Rieter-Biedermann.

[45] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Werke

von

Carl G. P. Grädener.

	Mark
Op. 12, 17, 29. **Drei Quartette** für zwei Violinen, Viola und Violoncell . . . . . à	3,75
Op. 18. **Herbstklänge.** Sieben Lieder für eine tiefe Stimme. Complet	2,25
No. 1. »Friede den Schlummerern! Friede!« von *Th. Moore*, übersetzt von *Freiligrath*	—,50
No. 2. »Hall' eine Höhl' ich am Strand«, von *Rob. Burns*, übersetzt von *Kaufmann*	—,50
No. 3. »Sie lag auf der Todtenbahr«, von *Arnim Werther*	—,50
No. 4. »Zwei Könige sassen auf Orkadal«, von *Em. Geibel*	—,50
No. 5. »Ich muss die Lieb' aufgeben — hüt' du dich wohl!« Volkslied.	—,75

	Mark
Op. 18. **Herbstklänge.** Sieben Lieder für eine tiefe Stimme.	
No. 5. »Wenn sie kommen und mich graben«, von *C. F. Scherenberg*	—,50
No. 7. »Draussen tobt der böse Winter«, von *Wilh. Müller*	—,80
Op. 22. **Vier Liebeslieder** für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pianoforte	2,25
No. 1. Sonnenschein: »Schein uns, du liebe Sonne«, aus »Des Knaben Wunderhorn«.	
No. 2. Aus Mirza-Schaffy: »Nach einem hohen Ziele streben wir«, von *Friedr. Bodenstedt.*	
No. 3. Aus dem Liebesfrühling: »Liebster, was kann denn uns scheiden?« von *Fr. Ruckert.*	
No. 4. Die Heimführung: »Ich geh nicht allein, mein feines Lieb«, von *Henr. Heine.*	
Op. 44. **Zehn Reise- und Wanderlieder** von *Wilhelm Müller* für eine mittlere Stimme.	
Heft 1. Complet	2,80
No. 1. Grosse Wanderschaft: »Wandern, wandern! Gestern dort und heute hier«	1,—
No. 2. Auszug: »Ich ziehe so lustig zum Thore hinaus«	—,50
No. 3. Auf der Landstrasse: »Was suchen doch die Menschen alle	—,50
No. 4. Biosamkeit: »Der Mai ist auf dem Wege« . . .	—,80
No. 5. Brüderschaft: »Im Krug zum grünen Kranze« .	—,80
Heft 2. Complet	2,50
No. 6. Abendreihe: »Guten Abend, lieber Mondenschein!«	—,80
No. 7. Der Apfelbaum: »Was drucket du so tief in die Stirne den Hut?«	—,80
No. 8. Entschuldigung: »Wenn wir durch die Strassen ziehen«	—,50
No. 9. Am Brunnen: »Sie gehen fremd an mir vorbei«	—,50
No. 10. Heimkehr: »Vor der Thüre meiner Lieben« . .	—,80
Op. 58. **Herbstklänge.** Zweite Folge. Sieben Lieder für eine mittlere Stimme. Complet	2,50
No. 1. »Alte Träume kommen wieder in dem fernen fremden Land«, von *Herm. Lingg*	—,50
No. 2. Das alte Lied: »Es war ein alter König«, von *Heinr. Heine*	—,50
No. 3. Klage: »Ach, wozu die langen Tage?« von *Jens. Theod. Mommsen*	—,50
No. 4. Heimkehr: »In meine Heimath kam ich wieder«, von *Herm. Lingg*	—,50
No. 5. Der Traum: »Ich hab' die Nacht getraumet«. Volkslied.	—,50
No. 6. Scheidelied: »Das ist ein eitles Wähnen!« von *Fr. Hebbel*	—,50
No. 7. Lied der Veilede: »Hagel schmettert, sturmentblättert«, von *Herm. Lingg*	—,80
Op. 65. **Jugendträume.** Sieben Lieder von *Friedr. Ruckert* für eine mittlere Stimme. Complet	2,80
No. 1. Liebesopfer: »Kommt der Paradiesesvogel« (Oestliche Rosen.)	—,50
No. 2. »Zünde nur die Opferflamme immer höher« (Liebesfrühling I. 23.)	—,80
No. 3. Ins Auge geblickt: »Wer dir in's Auge hat geblickt« (Oestliche Rosen.)	—,50
No. 4. Verjüngung: »Alt war ich, und der Nacht klagt ich's« (Oestliche Rosen.)	—,80
No. 5. »Ich bin mit meiner Liebe vor Gott gestanden« (Liebesfrühling III. 18.)	—,50
No. 6. »O mein Stern, den ich gern« (Liebesfrühling I. 21.)	—,80
No. 7. »Und nun nehm' ich diese Lieder« (Liebesfrühling III. Nachtrag.)	—,50
Op. 66. **Sechs Lieder** von *Hermann Kletke* für eine mittlere Stimme. Complet	2,—
No. 1. Der Jugend Rose: »Wie bald die Jugend dich verlasste	—,50
No. 2. Dich halt ich nicht: »Ueber die Wiese kommst du gesprungen«	—,80
No. 3. Sturmwind: »Wenn ich einmal der Sturmwind wär'«	—,80
No. 4. Menschliches Leben: »Mein Lied ist verklungen«	—,80
No. 5. »Vöglein, flatterfrohes Seelchen, in den Himmel willst du steigen?«	—,85
No. 6. Regennacht: »Leise tropft die Regennacht« . .	—,55

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition **Leipzig,** Dresdener Strasse 44. — Redaction. **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährlicher Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 8. Februar 1882. **Nr. 6.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Giovanni Battista Pergolese. (Compositionen von G. B. Pergolese.) (Fortsetzung.) — Mitridate, italienische Oper von Mozart. (Fortsetzung.) — Zur Erinnerung an Wilhelm Maria Puchler. (Der Geiger zu Gmünd, für Soli, Chor und grosses Orchester componirt von W. M. Puchler, Op. 43. Manuscript.) (Fortsetzung.) — Spicilegia. — Berichte (Leipzig). — Anzeiger.

Giovanni Battista Pergolese.

Compositionen von G. B. Pergolese.

1. **Salve Regina** [C-moll] für Tenor oder Sopran solo mit [Orchester-] Begleitung. Pr. ℳ 2. 75.
2. **Orfeo.** Kantate für Sopran solo mit Begleitung. Pr. ℳ 3. 25.
3. **Salve Regina** [C-moll] für Sopran und Bass mit Begleitung. Pr. ℳ 1. 50.
4. **Salve Regina** [F-moll] für Sopran und Alt mit Begleitung. Pr. ℳ 3. — Clavierauszug mit Text von **H. H. Schletterer.** Leipzig, Breitkopf und Härtel.

(Fortsetzung.)

»Obgleich Pergolese nur zu viele Ursache hatte, mit den Römern unzufrieden zu sein, so konnte er den Antrag des Herzogs doch nicht ablehnen, und es war bei dieser Gelegenheit, dass er die Stücke *Missa, Dixit* und *Laudate* componirte, welche seither so oft aufgeführt und für Liebhaber abgeschrieben sind. Sie wurden zum ersten Mal in der Kirche San Lorenzo in Lucina zu Gehör gebracht, mit allgemeinstem Beifall; und wenn irgend etwas einen Mann von Genie für die früher bei den Römern erfahrene unwürdige Behandlung trösten konnte, so musste es diese herzliche und allgemeine Zustimmung sein, welche er jetzt in derselben Stadt erhielt.

»Seine Gesundheit schwand aber täglich und sichtlich. Seine Freunde hatten schon vier oder fünf Jahre lang aus seinem häufigen Blutspeien geschlossen, dass er wahrscheinlich in der Blüthe der Jahre dahinfallen würde, und durch diese letzte Reise nach Rom wurde seine Krankheit noch verschlimmert. Sein Patron der Prinz von Stigliano, welcher niemals aufgehört hatte ihn zu lieben und zu beschützen, rieth ihm ein kleines Haus in Torre del Greco bei Neapel zu beziehen, an der See und fast am Fusse des Vesuv gelegen. Die Neapolitaner haben die Meinung, dass schwindsüchtige Personen in dieser Gegend entweder schnell curirt oder getödtet werden. Dieses Haus zeigte man mir 1770, also 33 Jahre nach seinem Tode, unter den besonderen Merkwürdigkeiten in der Umgegend Neapels.

»Während seiner letzten Krankheit componirte Pergolese in Torre del Greco die gefeierte Cantate von Orpheus und Euridice*), sowie sein *Stabat mater*, und er ging mitunter nach Neapel, um die Musik zu probiren. Das *Salve Regina*, welches in England gedruckt ist, war die letzte seiner Productionen, und er starb sehr bald, nachdem er es beendet hatte, im Jahre 1737, im Alter von dreiunddreissig!*)

»Von dem Augenblick an, wo sein Tod bekannt wurde, drückte ganz Italien den lebhaften Wunsch aus, seine Productionen zu hören und zu besitzen, seine frühesten und trivialsten Farcen und Intermezzi nicht ausgenommen; und nicht blos die Liebhaber eleganter Musik, sowie Sammler von Merkwürdigkeiten an verschiedenen Orten, sondern sogar die Neapolitaner selber, die doch während seines Lebens diese Musik mit Gleichgültigkeit angehört hatten, waren ebenso sehr bestrebt, den Werken und dem Andenken des geschiedenen Landsmannes Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Rom, früheres Utrecht einsehend und bestrebt es wieder gut zu machen, brachte seine Oper Olimpiade von neuem auf die Bühne: eine Ehre, welche in diesem Jahrhundert keinem einzigen Componisten vorher erwiesen war. Man führte sie jetzt mit der äussersten Pracht auf, und die Gleichgültigkeit, mit welcher man sie zwei Jahre zuvor angehört hatte, wurde nun in Enthusiasmus umgewandelt.

»Pergolese's erstes und hauptsächlichstes Instrument war die Violine, was von neidischen Rivalen als ein Beweis gegen ihn angeführt wurde, dass er unfähig sei für Singstimmen zu schreiben. Wenn diese Meinung jemals bei einsichtigen und unbefangenen Kunstrichtern bestand, so muss sie sehr an Gewicht verloren haben, nicht blos durch den Erfolg der Vocalwerke Pergolese's, sondern auch dadurch, dass Sacchini ebenfalls in seiner Jugend hauptsächlich das Violinspiel studirte und übte.

»Nach Walpole's Meinung hat Herr Gray zuerst Pergolese's Compositionen nach England gebracht. Dieser vorzügliche Dichter ging im Frühling 1739 auf Reisen. . . . Obwohl in seinen Briefen aus Italien Pergolese nicht erwähnt wird, habe ich doch oft von Herrn Walpole, Herrn Mason und anderen seiner intimen Freunde gehört, dass er die Vocalcompositionen dieses Meisters als Muster der Vollkommenheit ansah.**) Sein Salve Regina wurde in England im kleinen Haymarket-Theater in London am 8. Januar 1740 aufgeführt (wie aus den Zeitungen zu ersehen ist); folglich kann Gray die Musik nicht zu-

*) Dies ist die hier von Herrn Schletterer herausgegebene Cantate *Orfeo*.

*) Pergolese starb noch viel früher, im 27. Lebensjahre. Das Nähere wird man weiter unten finden. Auch war nicht das Salve Regina (das Solo oben Nr. 1 in C-moll ist gemeint) seine letzte Composition, sondern das bekannte Stabat mater.

**) Die ganze hier p. 535 in einer Anmerkung erwähnte, um den Poeten Gray gruppirte Gesellschaft ist musikalisch besonders interessant dadurch, dass sie aus lauter Gegnern Handel's bestand.

Digitized by Google

erst hierher gebracht haben, da er erst im August 1740 nach England zurück kam.

»Seine Oper *Olimpiade* wurde zuerst auf unserer Bühne im Jahre 1743 gegeben, wo der Sänger Monticelli ausserordentlichen Beifall erlangte mit der Arie »Tremende oscuri atrocer, sowie mit der Scene in welcher die Arie parlante »Se cerca se dice« erscheint; obwohl letztere seither mehrfach zu künstlicherer Musik gesetzt ist, hat sich doch die Wirkung derselben nirgends so wirklich dramatisch erwiesen; alle anderen Compositionen zu jenen Worten sind auf der Bühne ermüdend und lassen den Sänger in einem zu ruhigen Zustande für seine Lage. Als ich in einem Gespräch über die Angelegenheit mit dem Sänger Pacchierotti diesen Umstand erwähnte, wandte er sehr passend unsere englische Redensart auf Pergolese an, indem er sagte, derselbe habe mit der Composition dieser Worte den Nagel auf den Kopf getroffen (had hit the right nail on the head). Die Worte »Tremende oscuri atroce« sind nicht von Metastasio, auch hin ich nicht im Stande gewesen zu entdecken, von wem sie sein mögen, oder wie es kam, dass sie von Pergolese gesetzt wurden. Die Arie »A due cori« ist herrlich. Ich besitze eine Abschrift von dieser Arie zu den Worten »Torbido in volto e nero«, welche ebenfalls nicht in den Werken des Metastasio zu finden sind. *)

»Nach allem, was ich in Rom und Neapel über den frühen Tod Pergolese's erfahren konnte, scheint die Geschichte von seiner Vergiftung nicht den geringsten Grund zu haben. Die Krankheit, an welcher er starb, war Schwindsucht, die in den letzten und thätigsten 5 bis 6 Jahren seines Lebens an seiner Lunge zehrte. Weil es angeblich Neid war, welcher seine Concurrenten veranlasst haben soll, sich eines so gefährlichen Rivalen durch Gift zu entledigen, so hat M. Boyer in seinen »Notices sur la vie et les ouvrages de Pergolesi im Mercure de France, Juli 1773 p. 191 mit Recht dagegen bemerkt, dass der Erfolg von Pergolese's Compositionen niemals so glänzend gewesen ist, um ihn zu einem solchen Object des Neides zu machen.

»Die Kunst der Musik starb indess nicht mit Pergolese, wie wir aus der Liste seiner Nachfolger sehen werden, welche, den Pfaden folgend die von Vinci, Hasse und Pergolese zuerst betreten waren, in neue Regionen von Erfindung, Geschmack, Grazie, Eleganz und grossartigen Effecten vorgeschritten sind.

»Ein Musiker in Rom, der ihn persönlich gekannt hatte, versicherte mich, dass er ein langsamer Arbeiter war; aber die Götter, sagt Epicharmus, verkaufen den Sterblichen alles was gross und schön ist, nur um den Preis immenser Arbeit. Salvini erzählt uns, dass der berühmte Componist Carissimi, als man ihn wegen der Grazie und Leichtigkeit seiner Melodien pries, ausrief: O wie schwer ist diese Leichtigkeit!

»Er besass vielleicht mehr Kraft des Genies und einen feinern Takt, als einer seiner Vorgänger: denn obwohl in seinen Productionen keine Arbeit erscheint, selbst nicht in denen für die Kirche, in welchen die Stimmen dünne sind und oft unisono gehen, so werden doch bei der Aufführung oft grössere und schönere Effecte erzielt, als die Partitur versprach. Und häufig ist es auch so, dass eine Partitur, in welcher das Gewebe der Stimmen sehr kunstvoll, ingeniös und für das Auge belustigend ist, dem Ohr nichts als Lärm und Confusion bereitet. Wie die Italiener im sechszehnten Jahrhundert in gelehrter Composition die Meister von Europa waren, selbst bis zum Excess der Pedanterie, so sind sie in neueren Zeiten auch die ersten gewesen, das Absurde derselben abzulegen (to abjure its absurdity).

»Die Leichtigkeit von Vinci's und Pergolese's Stil wurde bald mit Servilität von Männern ohne Genie nachgeahmt, die stets in leichten Sätzen verächtlicher erscheinen, als in gelehrten; und diese, welche Leichtigkeit zur Leerheit übertrieben, machten Opernmusik bald sprichwörtlich trivial und frivol. Von dieser Zahl waren Lampugnani, Pescetti, Peiegrini, Giacomelli, Paleazzi, Schiassi, Pampani und manche Andere.

»Pergolese's Kirchenmusik ist sowohl von seinem Landsmann, dem Pater Martini, wie auch von einigen musikalischen Kritikern in England getadelt worden wegen zu grosser Leichtigkeit der Bewegung und eines dramatischen Zuschnittes, selbst in einigen seiner langsamen Arien; während im Gegentheil Eximeno sagt, dass er niemals geistliche Musik mit Begleitung von Instrumenten hörte, noch vielleicht je wieder hören werde, die so gelehrt und so himmlisch war, wie das Stabat Mater.

»Da die Werke dieses Meisters eine Aera in der modernen Musik bilden und da allgemeine Ausdrücke von Lob oder Tadel selten gerecht oder solchen genügend sind, welche die Sache genauer nehmen, so war es meine Absicht hier einige kritische Bemerkungen einzufügen, welche ich unlängst bei einer sorgfältigen Untersuchung seiner hauptsächlichsten Compositionen für die Kirche gemacht habe. Aber wenn ich bedenke, was noch zu thun ist, und die Seiten ansehe, die mir noch für den Rest dieser Musikgeschichte übrig bleiben, so finde ich, dass kritische Discussionen dem Bericht von Thatsachen Platz machen müssen, wenn mein Band nicht zu ungeschlacht werden soll.

»Sollten die Sonaten für zwei Violinen und Bass, welche Pergolese zugeschrieben werden [und in London gedruckt wurden], echt sein, was sehr zu bezweifeln ist, so würde dies doch nicht genügend ihren Werth erhöhen, um sie interessant zu machen für heutige, an die kühnen und mannigfaltigen Compositionen von Boccherini, Haydn, Vanhal etc. gewöhnte Ohren. Sie sind in einem Stil geschrieben, der bereits ausgetreten war, als Pergolese zu schreiben anfing; zu welcher Zeit ein anderer gebildet wurde durch Tartini, Veracini und den Mailänder Martini, welcher seither geglättet, verfeinert und mit neuen Melodien, Harmonien, Modulationen und Effecten bereichert ist.

»Von dem Tonsetzer einer vergangenen Zeit kann kein gerechtes und genaues Urtheil gebildet werden, wenn man seine Werke nicht mit denen seiner Vorgänger und unmittelbaren Concurrenten vergleicht. Der grosse Fortschritt, welcher seit dem Tode Pergolese's in der Instrumentalmusik gemacht wurde, wird sein Ansehen nicht verkleinern, da es nicht auf Producte

*) Schon hundert Seiten vorher gab Burney in demselben Bande einen Bericht von dieser Aufführung der Olimpiade in London. Hiernach wurde damals nicht die ganze Musik von Pergolese gegeben, sondern man brachte ein Pasticcio hervor, in welchem neben Pergolese noch mehrere andere Italiener Platz fanden. Burney's Beschreibung des Stückes muss als eine werthvolle Ergänzung, zum Theil sogar als eine Berichtigung des Obigen hier folgen.

»Am 20. April [1743] wurde ein ausgezeichneles Pasticcio zuerst aufgeführt, genannt *Merope*, o l'*Olimpiade*, von dem bewundernswerthen Metastasio gedichtet. Die Musik war hauptsächlich von Pergolese, und es scheint dies das erste Mal gewesen zu sein, dass seine ernsteren Compositionen zuerst in England öffentlich zu Gehör kamen. [Wie er p. 555 schreibt, wurde das Solo-Salve Regina schon zwei Jahre zuvor in London gesungen.] Die erste Arie in Monticelli's Partie »Tremende oscuri atroci« (sic!) wurde von der Frasi wenigstens zehn Jahre lang in Concerten gesungen, nachdem der Lauf der Oper vorüber war; und die ganze vorzügliche Scene, in welcher »Se cerca se dice« vorkommt, wurde durch Monticelli's Action und Gesang so interessant, dass aufmerksame und urtheilsfähige Hörer mich versicherten, die Vereinigung von Poesie, Musik, Ausdruck und Mimengspiel habe selten eine grössere Wirkung auf eine englische Zuhörerschaft ausgeübt. Ausser dieser Musik von Pergolese war darin eine schöne gesangreiche Arie von Domenico Scarlatti »Immagini dolence«, welche Amorevole mit ausgesuchtem Geschmack sang; ferner »Per nove amor delire«, componirt von Leo, und zwei angenehme Arien von Lampugnani und Leo. Nachdem der Lauf der Olimpiade vorüber war, wurde eine Oper genannt »*Cefalo e Procri*« dreimal gegeben, von welcher ich aber nichts sagen kann, weil die Musik nicht gedruckt wurde.« (*Burney*, History IV, 448.) Olimpiade erschien bei Walsh in London nach der gewöhnlichen Weise im Druck, ohne Recitative.

Digitized by Google

dieser Art, sondern auf Vocal-Compositionen gebaut war. Die Klarheit, Einfachheit, Wahrheit und Süssigkeit des Ausdrucks in denselben wird ihm mit Recht das Uebergewicht über alle seine Vorgänger und gleichzeitigen Rivalen zuerkennen, und zugleich eine Nische im Tempel des Ruhmes sanweisen neben den grossen Verbesserern der Kunst, sie walcher er, wenn nicht der Gründer, so doch der hauptsächlichste Verfeinerer eines Stils der Composition sowohl für die Kirche wie für die Bühne war, der beständig von seinen Nachfolgern cultivirt wird und noch jetzt, ein halbes Jahrhundert nach der Periode, wo er zuerst blühte, in ganz Europa herrscht.«

So Burney im letzten Bande seiner *History of Music* (IV, 55t—557). Wenn er auch die zuletzt erwähnten kritischen Bemerkungen über Pergolese's Kirchencompositionen des Raumes wegen, wie er sagt, unterdrückt hat, so dürfte der Verlust für uns nur gering sein, denn im Obigen hat er sich deutlich genug ausgesprochen, soweit er überhaupt in der Lage war, in dieser Sache deutlich oder vielmehr richtig zu sehen. Als theilweiser Augenzeuge sah er die Sachen allerdings genau genug, aber er stand mitten in einem Nebel, aus welchem er sich erst hätte entfernen müssen, um sie überhaupt richtig erblicken zu können. Seine persönliche Neigung, die ihn zu der Musik der neapolitanischen Schule hinzog, seine Wankelmüthigkeit und der unproductive englische Eklekticismus haben mitgewirkt, um seine interessanten und gehaltvollen Mittheilungen über Pergolese durch unbedacht übertriebene Lobsprüche zu entwerthen. Aber selbst diese Uebertreibungen sind charakteristisch für die Denkart jener Zeit, sowie für die Richtung, welche die Kunst damals eingeschlagen hatte, besitzen also eine Bedeutung, die über den Werth von blossen Privatansichten weit hinaus geht. Wäre das, was Pergolese zum Theil zuerst andeutend gestaltete, nicht nach und nach das musikalische Ideal der Zeit geworden, so liesse sich die besondere Werthlegung auf ihn, angesichts der unendlichen Fülle von musikalischen Meisterwerken, welche seine Zeit geschaffen hat, nicht erklären; aber unter dem angeführten Gesichtspunkte wird es begreiflich. Hiernach sind Burney's Worte zu bemessen. Wir werden uns aber auf eine Berichtigung derselben einstweilen nicht einlassen, sondern solches versparen bis die sonst noch vorhandenen Nachrichten über Pergolese zusammen getragen sind

(Fortsetzung folgt.)

Berichtigung. In der vor. Nummer dieses Aufsatzes, Spalte 67, Zeile 17 statt »Ein moderner Clavierauszug aus jener Periode« — soll heissen: »Ein moderner Clavierauszug zu *Musikwerken* jener Periode« etc.

Mitridate, italienische Oper von Mozart.

Mozart's Werke. Leipzig, Breitkopf und Härtel.
Serie V, Opern. Nr. 5: Mitridate, Rè di Ponto, Opera seria in 3 atti. Partitur 477 Seiten Fol. Preis ℳ 13. 50. (1881.)

(Fortsetzung.)

Die Höhe, welche die Oper in Mozart erreichte, wird immer der lehrreichste Standort bleiben, um rück- und vorwärts zu schauen. Soll die geschichtliche Belehrung, welche wir auf demselben empfangen, nun aber darin bestehen, dass uns die voranfgehenden Bildungen als Misswachs und die einer späteren Zeit als Carricatur erscheinen, so können wir nicht umhin, bei diesen sonderbaren Resultaten uns an die sonderbare Veranlassung zu erinnern, welche den ganzen Vergleich zu wege brachte. Es war dies die Oper Mitridate, eine jugendliche, um nicht zu sagen kindliche Arbeit des grossen Mozart. Die Stellung, welche er damals — wie auch noch bei den ähnlichen Werken der nächsten Jahre — zu der Bühnenmusik der Vorfahren einnahm, kann man an Reife und Urtheilsfreiheit wohl am passendsten mit der Art verglichen, wie er seine Texte ansah. Hier im Mitridat wird nun eine schöne Prinzessin von einem ehrbaren Könige und zugleich von seinen beiden heirathsfähigen Söhnen geliebt, was allerlei Verwirrungen verursacht. Wie der Componist als ein im fünfzehnten Lebensjahre stehender Knabe sich diese Verhältnisse vorstellte, dürfte schwer und auch wieder nicht schwer zu sagen sein. Er war bei seinen Eltern gross gewarden und wusste ja, dass im Familienleben, unter Eltern und Kindern wie auch unter Geschwistern, allerlei Verdriesslichkeiten, Missverständnisse und Zänkereien vorkommen. Etwas Aehnliches sah er nun auch im Hause des Mithridat. Bei seiner Pfiffigkeit, wenn wir so sagen sollen, übertrug er Eins auf das Andere, legte also einen familiären Massstab an: dies war sein Verständniss von der Sache, soweit es sich eben um eine äussere Sache oder einen dramatischen Vorgang handelt. Von dem, was bei derartigen Vorgängen eigentlich zur Kenntniss der Sache gehört, in dem jungen Mozart etwas vorauszusetzen, würde thöricht sein.

Einen solchen Vergleich darf man vornehmen, wenn man sich einen erlauben Scherz machen will. Aber wir können auch im vollen Ernste dabei bleiben, ja sind sogar gezwungen dies zu thun, denn gerade die »*dramatische* Charakteristik« ist es, in welcher Jahn das eigentlich Werthvolle der Jugendopern erblickt. Dramatisch charakterisiren, heisst in einem Bühnenwerke auf Grund des vollsten Verständnisses der Vorgänge Personen und Situation zeichnen. Konnte Mozart dieses, wie Jahn behauptet, schon bei der ersten Oper besser, als die bisherigen Meister des Faches, so folgt daraus von selber, dass er das Bühnenstück, welches er zu componiren hatte, auch besser verstand, als sie bisher die ihrigen. Hiermit kämen wir also zu einer Voraussetzung, die, wenn man sie auf die Wirklichkeit oder auf die Behandlung der einzelnen Fälle anwenden wollte, sofort ins Komische umschlagen würde. Jahn scherzt aber nicht; er meint es wirklich so. Er kann schon in diesen Jugendopern »Spuren des Strebens nach einer dramatischen Charakteristik«, welche aus »der Natur der menschlichen Empfindung und Leidenschaft« herausgearbeitet ist, »unverkennbar nachweisen« — was auch an sich ganz leicht ist. Und dieses Streben, sagt er, war darauf gerichtet, »sich von einem conventionellen Formalismus zu befreien und einer nur auf materiellen Wohlklang gerichteten Schönheit Gehalt und Bedeutung zu verleihen«. Also überall dieselbe Vorstellung von einem, der Welt oder dem bisher Gelesteten gegenüber fertigen Mozart, wie schon der Vater desselben zu seinem und seines Sohnes Unglück sie gefasst hatte.

Zielte Mozart hauptsächlich auf dramatische, in der Natur der menschlichen Empfindung und Leidenschaft, zugleich aber auch — wie Jahn hinzusetzt — »im Wesen der Musik als einer Kunst« begründete Charakteristik ab, so hatte er wahrlich nicht nöthig, sich mit der Befreiung von conventionellen Formen zu plagen, denn eine musikalisch vollendete Charakteristik dieser Art — also doch wohl der höchsten Art! — ist in der Vor-Mozartischen Oper in einer solchen Fülle vorhanden, dass man mit dem Aufzählen der hauptsächlichsten Stücke und Scenen nicht zu Ende kommen würde. Aber was reden wir immer allein von der *Oper!* Ist nicht auch das *Oratorium* da? Ist es nicht ganz in denselben, von Jahn verworfenen Formen geschrieben? und hat man nicht Mühe, dem, was es »aus der Natur der menschlichen Empfindung und Leidenschaft« so gestaltet, wie es am vollendetsten dem »Wesen der Musik als einer Kunst« entspricht, von späteren Componisten auch nur etwas Gleichwarthiges an die Seite zu stellen? War nun eine derartige Gestaltung »dramatische Charakteristik« nennen will, möge es immerhin thun, obwohl das Wort viel zu eng ist, um

Digitized by Google

alles hier in Frage kommende zu umfassen. Es wird noch enger, wenn man den eigentlichen Sinn, der sich dahinter versteckt hat, hervorzieht. Dann heisst dramatische Charakteristik nichts als Bühnen-Charakteristik, und diese nimmt in ihrer Anmassung das ganze Gebiet des musikalischen Ausdruckes menschlicher Empfindung und Leidenschaft« allein in Anspruch. Wie sollte sie auch nicht? wird sie doch von Allen ohne Ausnahme hierin bestärkt! Jahn geht sogar in seiner Befreiungswuth von seinem conventionellen Formalismus« bis ins unabsehbare Blaue, indem er nur noch in einer »auf materiellen Wohlklang gerichteten Schönheit Gehalt und Bedeutung« finden will. Vielleicht ist ihm vor dieser Bestimmung des idealen Endzieles Mozart'scher Kunst später doch etwas bange geworden, denn er strich die Worte bei der zweiten Auflage. Aber das Chaos seiner *nur auf materiellen Wohlklang* gerichteten Schönheit war einmal proclamirt, und die Rückkehr zum Wahren hatte er sich durch seine Aeusserungen über zopfigen conventionellen Formalismus unmöglich gemacht. Hier in der dramatisch-theatralischen Charakteristik und im materiellen Wohlklang liegt die böse Saat, deren Frucht nur sein kann und auch gewesen ist, dass jeder Halt verloren geht. Der Gelehrte empfindet das weniger, denn für ihn ist es eine Ansicht neben anderen Ansichten, und er kann Verschiedenes dieser Art, Wahres und Falsches, in sich beherbergen, ohne davon zu sterben. Aber für den praktischen Musiker sind es Existenzfragen, die nicht lange ungelöst in der Schwebe bleiben können. Wir haben daher in den beiden letzten Jahrzehnten auch erleben müssen, und machen nachträglich die Erfahrung, dass die Jünger der Musik massenhaft dem zuströmen, was Jahn »Carricatur« nannte und wir in seinen eignen Gedanken als formloses Chaos entdeckt haben.

Als Gelehrter würde Jahn zu solchen Postulaten nicht gekommen sein, wenn er sich mehr an die eigentliche Thätigkeit des Gelehrten, nämlich an die Erforschung des Einzelnen, gehalten hätte. Aber er wurde für das ganze ausser-Mozartische Gebiet Darsteller, bevor er Forscher gewesen war, und glaubte mit Uebersichten, die lange Zeiträume umfassen, etwas zur Erkenntniss der Sache wie zur Belehrung der Leser gewonnen zu haben, bedachte aber nicht, dass Selbsttäuschung bei Gelehrten noch unvermeidlicher ist, als bei anderen Sterblichen, wenn der sichere Wegweiser wirklicher Kenntniss fehlt. Nicht nur nutzlos ist eine derartig combinirte Uebersicht, sondern auch gefahrvoll, in zweifacher Hinsicht. Zunächst hält sich die Charakteristik der verschiedenen Epochen oder Meister an Aeusserlichkeiten, wie sie bei einer obenhin gehenden Betrachtung in die Augen fallen, und sodann gestaltet die wuchernde Phantasie ein Bild, welches gewöhnlich der Sachlage wenig, aber desto mehr der Eigenliebe und den persönlichen Neigungen zu entsprechen pflegt. Will man recht sicher Partei machen, so muss man solche Uebersichten schreiben; es ist das einzige unparteiisch aussehende und dadurch fast unfehlbare Mittel, namentlich wenn es dem Verfasser gelingt, einen kleinen Vorrath von Ausdrücken zu prägen, die wie Scheidemünzen von Hand zu Hand laufen können.

Auch die andere nachtheilige Seite solcher Uebersichten, das Kleben an Aeusserlichkeiten, kann man hier überall wahrnehmen. Jahn setzt im Grunde seine ganze Charakteristik der Vorzeit aus solchen äusserlichen, nicht das Wesen sondern nur den Schein betreffenden Kennzeichen zusammen, um für die Beurtheilung des durch Mozart Geleisteten »den richtigen Massstab zu gewinnen«. In diesem Sinne sagt er, der junge Meister habe seine bis ins geringste detail der Form und Technik feststehende Satzung« vorgefunden, »an der zu rütteln ihm nicht in den Sinn kam«. Wie es mit diesem Rütteln bestellt war, haben die Leser schon aus den vorhin besprochenen Arien entnommen und können es bei den unten folgenden abermals sehen. Hier wollen wir nur die erwähnte »feststehende Satzung« ins Auge fassen. Sie bezog sich auf Anfertigung und Aufführung der Oper. Dass ein Werk von so langer und unaufhörlicher Praxis, wie die Oper, eine Menge von unerschütterlich feststehenden Satzungen und Regeln ausbilden musste, liegt auf der Hand. Dennoch war sie hierin, was die musikalische oder compositorische Seite betrifft, nicht weiter gekommen, als irgend eine andere viel geübte Form des Tonsatzes. Die Sonate, das Quartett, die Symphonie waren selbst in der Gestalt, in welcher Beethoven sie überkam, schon ebenso satzungsfest wie die italienische Oper, trotz ihrer weit grösseren Jugend; und heute sind sie fast die einzigen, ohne Frage aber die hauptsächlichsten musikalischen Formen, von denen man wirklich behaupten kann, »bis ins geringste Detail der Form und Technik« feststunden: denn so schwierig erweist es sich für jetzige Componisten, Modificationen in der Formirung solcher Stücke vorzunehmen, dass die dahin abzielenden Versuche meistens heftige Discussionen erregen und schliesslich fast immer zurückgewiesen werden. Eine so geschlossene Form, eine so starre Satzung, wie diese Instrumentalgattungen, hat die Oper selbst unter der Herrschaft der neapolitanischen Schule nicht besessen. Ist es nun hier ebenfalls bräuchlich oder wird es als gerecht angesehen, »von einem conventionellen Formalismus« zu reden? Einige musikalische Bilderstürmer mögen solches thun, aber die überwiegende Menge aller Gebildeten betrachtet die Sache ganz anders. Für uns Alle ist diese feste Mauer von Instrumentalformen nichts anderes, als die Abgrenzung durch ein Stilgesetz, welches fernerhin wohl verletzt, aber nicht mehr umgestossen werden kann. Es fällt uns deshalb auch nicht ein, hier über conventionellen Formalismus Beschwerde zu führen, sondern in fester Gläubigkeit sprechen wir nur von dem Classischen, und übertragen diesen Ausdruck von den grossen unsterblichen Werken mit Recht zugleich auf die Form derselben.

Dies kann ein Fingerzeig sein, wie wir auch bei den musikalischen Formen der älteren Oper verfahren sollten. Wie gesagt, so starr war der Formalismus bei jener Oper im Ganzen niemals ausgebildet, wie z. B. bei unseren Symphonien, was auch leicht zu erklären ist. Die Symphonie ist ein einfach musikalisches Werk, die Oper dagegen halb ein Product von Aeusserlichkeiten, nach denen sie sich richten und ändern muss. Aber selbst der musikalische Theil in ihr kann sich wohl in den einzelnen Gesängen, aber nicht im Ganzen so fest gestalten, wie irgend eins der genannten Instrumentalstücke. Dreierlei bewirkt hier stete Veränderung. Zunächst kommen immer neue Dichter mit anderen Einfällen hervor, mit Stücken von abweichendem Inhalt, die deshalb auch zu neuen musikalischen Gestaltungen anregen. Einflussreicher noch als der Dichter erweist sich vielfach der Sänger. Das Hervortreten von wunderbaren, eigenthümlichen Stimmen ist ebenfalls eine Thatsache, über welche der Opercomponist keine Macht besitzt, die er vielmehr als von Aussen gegeben annehmen muss, um daraus für seine Production den grösstmöglichen Nutzen zu ziehen. Die dritte treibende Macht ist eine theatralisch-musikalische; sie liegt darin, dass Stücke, die sich an die allgemeinste und lauteste Oeffentlichkeit wenden, auch die Forderungen nach Neuheit und Abwechslung, welche das Publikum dictirt, erfüllen müssen, sowie darin, dass bei dem steten Andrange neuer Componisten in diese Ringbahn ein Wetteifer entstand, der unaufhörlich Neues zu wege brachte. So gross war die Wirkung dieser Ursachen, namentlich auch der zuletzt genannten dritten, dass zu der Zeit, wo die Oper nach Jahn formell verknöchert gewesen sein soll, die wechselreiche Veränderung derselben so bunt erschien, dass es den Zeitgenossen sogar schwer wurde, das nach »Form und Technik« Bleibende in derselben zu erkennen, denn die ziemlich allgemeine Ansicht ging dahin, das Bleibende oder Charakteristische dieser

Digitized by Google

Gattung sei lediglich in dem stets Neuen, stets Veränderlichen, stets Wechselnden zu suchen. Dadurch wurde ein Nachfolger so leicht der Todtengräber seines Vorgängers; aber dieser stürmische Drang nach dem Neuen hat auch jene reiche Production in der Oper bewirkt, in Folge deren die Geschichte derselben von zehn zu zehn Jahren dem Forscher ein ganz verändertes Bild zeigt. Und einer solchen Mannigfaltigkeit der Gestaltung gegenüber, die in den Partituren vorliegt, soll man an eine »bis ins geringste Detail der Form und Technik feststehende Satzung« glauben! Zu keiner Zeit war solches der Fall, nicht einmal in dem Jahrzehnt 1760—70, in welchem Mozart seine Bildung empfing. In dieser Zeit lagen die Elemente nur weiter auseinander, das war der einzige Unterschied gegen früher.

Der grosse Fehler, den Jahn hier macht, ist eben der, dass er Alles in einen Topf wirft; dass er Aeusserlichkeiten, die von dem musikalischen Theaterwesen unzertrennlich sind und theils feststehen, theils auch nach Zeiten, Orten und Nationen wechseln, bei einem musikalischen Werke zum Massstab der Beurtheilung wählte und dabei das, was hier allein entscheidend sein kann, völlig übersah oder verkannte. Die alte Oper, welche er uns als ein so abschreckendes Gebilde des »conventionellen Formalismus« schildert, war solches niemals in einer Weise, wie die vorhin erwähnten Instrumentalformen, und konnte es nicht sein. Aber ein Theil, und zwar der musikalische Kern in ihr, bildete sich zu einem so feststehenden Formalismus aus, dass derselbe dadurch in Form und Technik ebenso sicher und für gleiche Dauer aufgerichtet ist, wie die Instrumentalformen der Wiener Schule. Dies ist die Arie. In dem ruheiosen Wechsel der Operproduction keimte sie im Stillen, wuchs langsam, zweigte sich vielseitig, gedieh zur Schönheit, wechselte nach Zeiten und Meistern und blieb dennoch im Grunde immer dieselbe. So gestaltete sich ein bleibendes Gebilde, wo Jeder nur an vorüber rauschende, schnell vergebende und bald vergessene musikalisch-theatralische Belustigungen dachte. Das ist der Gewinn, den die Kunst der alten Oper, der alten Componisten- und Sänger-Praxis verdankt — ein bleibender Gewinn und ein durch nichts zu ersetzender. Was Arien-Gesang ist in voller Gestalt und Schönheit, das wusste die Welt schon, als Mozart geboren wurde, und er hat ihn nur vermehren, nicht aber verbessern, noch viel weniger seine alten Grundlagen und Formen umstossen können. Selbst ein Grösserer als Mozart — wenn ein solcher denkbar wäre — hätte dies nicht vermocht.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Erinnerung an Wilhelm Maria Puchtler.

Der Geiger zu Gmünd, Text nach Just. Kerner von S. B., für Soli, Chor und grosses Orchester componirt von **Wilhelm Maria Puchtler**. Op. 42. Manuscript.

(Fortsetzung.)

Δ. Zunächst einige allgemeine Bemerkungen.

Was uns am »Geiger« hauptsächlich erfreut, ist die Klarheit und Durchsichtigkeit der Factur. Puchtler hat in den letzten Jahren einen grossen Läuterungsprocess durchgemacht. Ursprünglich Neuromantiker bis zum Extrem, hat er mit jedem neuen Werk an Klarheit gewonnen, und wir schreiben dies zum nicht geringen Theil seinem mehrjährigen Aufenthalt in Göttingen zu, woselbst ein Eduard Hille einen guten und fördernden Einfluss auf ihn ausübte. Puchtler war auch ein zu gescheidter und einsichtsvoller Künstler, als dass er sich nicht mit den Jahren und einer geläuterten Kunstanschauung von einer musikalischen Richtung abwenden musste, welche der wahren Kunst nur Schaden zu bringen vermag und jene musikalische Hohlköpfe auf den Schild erhebt, die ihre ganze und volle künstlerische Befriedigung einzig und allein in der Phrase suchen und finden. Freilich ganz ist die neudeutsche Wildheit auch im »Geiger« noch nicht überwunden, und namentlich ist die Instrumentation oft gar zu überladen oder steht nicht im richtigen dynamischen Verhältniss zu den Stimmen. Auch muthet der Componist letzteren in manchen Fällen des äusserste zu; er dachte noch zu orchestral und beherrschte den Vocalsatz nicht immer in freier, ungezwungener, den Umfang und Charakter der einzelnen Stimmen berücksichtigender Weise, obwohl hierin der »Geiger« wahre Perlen enthält. Wir glauben die Auswüchse, welche wir am »Geiger« zu tadeln haben werden, in einer immer noch nicht ganz in die richtigen künstlerischen Grenzen eingedämmten überspudelnden Phantasie zu suchen; in solchen Fällen pflegt bekanntlich die ruhige künstlerische Ueberlegung oft davon zu laufen. Was die Instrumentation selbst anlangt, so ist der Satz der Blasinstrumente ein wahrhaft mustergültiger zu nennen; das klingt überall, dass es eine wahre Freude ist, während dem Satz der Streichinstrumente hie und da noch etwas Claviermässiges anhaftet. In der Durchführung der einzelnen Motive und Themen ist, wie von einem so hochbegabten und denkenden Musiker wie Puchtler es war als selbstverständlich vorauszusetzt werden durfte, mit künstlerischer Consequenz verfahren.

Ein Vorspiel eröffnet das Werk. Erstes Horn und Fagott treten zu den Klagetönen der Geigen; das Ganze erhält gleich zu Anfang, namentlich durch den kleinen Secundenschritt *f ges* und die eigenthümliche Instrumentirung sofort ein düsteres Colorit. Nach und nach participiren alle Instrumente und immer ist es der erwähnte Secundenschritt, welcher jede Weiterentwicklung zu hemmen scheint, bis im Moment der höchsten Steigerung Bassposaunen und Tubs einsetzen, und Trompeten nebst Alt- und Tenorposaunen mit dem Motiv des Geigers eintreten, welches von Bassposaunen und Tuba mit aufgenommen wird. Hierauf klingt das Ganze, nicht ohne dass der charakteristische kleine Secundenschritt immer wieder hineintönt, in den Septaccord auf *F* aus, welcher in den ersten Chor, den Prolog, hinüberführt:

»Einst ein Kirchlein sonder Gleichen,
Noch ein Stein steht von ihm da,
Baute Gmünd der sangesreichen
Heiligen Cäcilia« u. s. w.

Dieser Chor wirkt gerade durch die Natürlichkeit der Empfindung und seine zu Herzen sprechende Melodik; derselbe ist uns einer der liebsten Chöre des ganzen Werkes. Auch die Instrumentation, Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagotte und Hörner, welche zum Streichquartett treten, geben dem Ganzen ein eigenthümliches Colorit. Das hierauf folgende Baryton-Solo — der Baryton vertritt hier den Erzähler — berichtet uns die Mähr, wie einst ein Geiger seine Schritte gen Gmünd lenkte, um der Heiligen sein Leid zu klagen. Was uns an dieser Nummer besonders gefallen hat, ist die, wir möchten fast sagen geistreiche Art, wie Puchtler das Motiv, welches den Geiger im Orchester überall ankündigt und begleitet, verarbeitet hat. Was den Gesangpart anlangt, so haben wir schon oben angedeutet, dass der Componist nicht in dem Grade die Gesangsformen beherrschte, wie dies erforderlich ist, wenn man einen charakteristischen musikalischen Ausdruck hier erzielen will.

Nummer 3 enthält des Geigers (Tenor) Klage vor dem Heiligenbild, mit welcher sich der Chor der Pilger vermischt. Hier ist der Gesang glücklich erfunden und auch gesanglich denkbar geschrieben; aber ein entschiedener Missgriff war es, den Chor der Pilger gegen Schluss der Scene mit ganzem Orchester fortissimo zu setzen und dem armen Geigerlein zuzumuthen, dieses Tongetöse mit seiner Stimme zu übertönen. Puchtler

Digitized by Google

war es darum zu thun, die grösstmögliche Steigerung herbeizuführen; oh dies gerade hier schon nöthig und durch den Geist der Dichtung bedingt war, möchten wir sehr bezweifeln. Der Geiger ist die Hauptperson, und der Chor hat hier mehr, wenn wir so sagen dürfen, eine decorative Bedeutung; derselbe ist in die Dichtung eingeschoben, um grösseres dramatisches Leben in den Gang der Handlung zu bringen. Der Componist würde ganz entschieden einen grösseren und nachhaltigeren Effect hervorgebracht haben, wenn er diese Scene folgendermassen behandelt hätte. Der Geiger klagt der Heiligen sein Leid; man hört zugleich den Gesang herannahender Pilger und mit den immer näher ertönenden Klängen desselben steigert sich gleichfalls die Klage des Geigers; nach und nach verstummt der Chor der Pilger, immer eindringlicher wird die Bitte des Geigers, sie steigert sich bis zum höchsten Affect: da vollzieht sich das Wunder. Auf diese Weise behandelt, hätte Puchtler der Solostimme nicht solche Unmöglichkeiten zuzumuthen brauchen. Uebrigens wäre hier in der Partitur ganz leicht abzuhelfen.

Seltsamer Weise ist es der Chor, welcher uns das geschehene Wunder erzählt:

»Lächelnd bückt das Bild sich nieder
Aus der lebenslosen Ruh',
Wirft dem armen Sohn der Lieder
Hin den rechten goldnen Schuh.«

»Und zum nächsten Goldschmied eilen
Sieht man ihn von Glück erfüllt,
Singend, jubelnd, ohne Weilen
Er sein Kleinod dort enthüllt.«

Der Sopran hebt mit einem Motiv an, welches sofort vom Tenor aufgenommen wird; der Alt und nachher der Bass setzen mit einer hierzu contrastirenden melodischen Phrase ein, zu welchen beiden Motiven sich noch ein drittes und viertes gesellen. So wirkungsvoll nun dieser Chor auch gesetzt ist und so wenig wir die grossen Schönheiten desselben verkennen wollen, so beweist uns gerade diese Nummer, dass es dem Componisten an der eigentlichen Gesangsmelodik noch gebrach, denn seinen kurzathmigen Figuren wird wohl Niemand melodischen Charakter zuerkennen wollen. Wir machten ebenfalls schon darauf aufmerksam, dass Puchtler den Satz der Blasinstrumente mit Meisterschaft beherrschte, in geringerem Grade jedoch jenen der Streicher. So muthet er gerade in diesem Chor den Primgeigen mehrere an eine Etüde für Clavier erinnernde Figuren zu, welche dem Charakter des Instruments vollständig widersprechen.

Das nun folgende Allegro schildert zunächst den Auftritt beim Goldschmied, den der Erzähler uns vorträgt. Vom Goldschmied wird er zum Richter geführt; ein kurzes Orchesterintermezzo tritt hier ein, in welchem das Geigenmotiv in geistreicher Weise wiederum verarbeitet ist.

Nun kommt die gewaltige Scene vor dem Richter:

»Oh keck er auch lüugne,
Oh Mährchen uns deute,
Der Kirchenräuber,
Wir fällen den Spruch.«

»Geschändet der Altar
Gelästert die Heil'ge,
Entweiht hat ihr Bildniss
Sein ruchloses Thun.«

Durch den Hinzutritt des Chors:

»So sei er verdammt!
So sei er gerichtet!
Dem Frevler zu Füssen
Gebrochen der Stab.«

gestaltet sich die Scene zu einer hochdramatischen. Namentlich sind es die verschiedenen gegeneinander gestellten Rhythmen — Holzbläser, Hörner und Bässe Achteltriolen, Violinen Sechszehntel und der Chor Vierteltriolen — welche zur dramatischen Erhöhung des Ganzen wesentlich beitragen. Diese Nummer ist von grosser Wirkung und giebt dieselbe uns nicht nur Zeugniss von dem dramatischen Talente des Componisten, sondern auch von seinem Geschick grosse Massen zu beherrschen. Und wie ist das Alles so klar und durchsichtig in den einzelnen Instrumenten ausgearbeitet und streng logisch vermittelt.

Ergreifend schön ist der nun folgende gemischte Chor:

»Weh du armer Sohn der Lieder
Sangest wohl den letzten Sang!
Von dem hohen Thurm hernieder
Tönt das Sündergläcklein bang.«

Wenn wir ja in die grosse künstlerische Begabung Puchtler's Zweifel gesetzt hätten, dieser Chor allein hätte uns von seinem ausserordentlichen Talente überzeugen müssen. Wie wahr und tief empfunden ist dieser Schmerz; es sind Klagetöne, die unmittelbar unser Innerstes ergreifen, und wir möchten fast versucht sein anzunehmen, dass ihm bei der Niederschreibung dieser Trauerklänge eine Ahnung seines eigenen baldigen Endes überkommen sei.

(Schluss folgt.)

Spicilegia

oder Aehrenlesen, sind unzertrennliche Geschwister der Aphorismen, dem Inhalt nach gleichen Blutes, der Form nach aber wie andere Geschwister einander entgegen gesetzt, mindestens kampflustig: denn die Aehrenlese will positive Schätze sammeln, während die Aphorismen die Grenzen abmessen (ἀφορίζω = *definire*); jene mehr anschaulich darstellend, diese meist kritisch vordringend. Dass beide einander berühren und bereichern, ist so gewiss wie das Ja und Nein allem lebendigen Gespräche unentbehrlich. Sei es also erlaubt, die Aphorismen aus früheren Jahrgängen (1875/76), die damals schon nach Fortsetzung gerüstet waren, nun möglich weiter zu führen.

E. Krüger.

* * *

1. Illusion

ist in den Bildkünsten vornehmlich des dramatischen Gebietes ein beliebter Ausdruck meist lobender Bedeutung. Man lobt die schöne Ausstattung an Localität, Kleidung und Farben; es sind nicht allein die Zauberkünste in Luft und Wasser, Schweben und Sinken, worüber Herr Publicus sein Urtheil ausgiesst; es soll auch die Natürlichkeit der handelnden Personen an Gestalt, Kleid und Sprache zutreffen — so wünscht man die Illusion, deren Gegentheil jedoch dieselben Publicisten auch gern wissen möchten, z. B. wie die Rhein-Jungfern im illudirten Wasser schwimmen thäten! item wie die tragirenden Histrionen denn eigentlich heissen u. dgl.

Illusion bedeutet insgemein Betrug oder Täuschung in gut und bösem Sinne. Dass nur die Bühnengestalten, Worte etc. keine wirklichen sind, ist Alt und Jungen bekannt; dennoch nimmt sie auch das Kleinkindervolk für voll, wie sie denn auch ihr Puppenspiel ernsthafter aufnehmen, als die Väter ihre allegorischen Bretterhelden. Indess auch Kinder wissen, dass die Agirenden nicht wirklich sind, was sie heissen. Wie nun? Haben diese Alle Lust am Betrug? Das sei ferne.

Wenn alle Völkersprachen die Wahr- und Unwahrheit unterscheiden, so bezeugen sie auch, dass das Gute und Wahre nur Eins sei, das Nichtgute unzähhar; zugleich schliessen sie daraus, dass nur Ein Bild von Einem Dinge das richtige sei. Hier beginnt die Philosophie der Täuschung; denn erstlich un-

Digitized by Google

terscheiden sie Wirklichkeit und Schein, und ferner haben sie auch Freude am Schein, welche den Menschenkindern eingeflösst ist vor allem anderen Gethiere, denn Schiller sagt: »Die Kunst, o Mensch, hast du allein«; und Goethe sogar philosophisch:

»Der Schein, was ist er, dem das Wesen fehlet?
Das Wesen wär es, wenn es nicht erschiene?«

Unsere beiden grössten Dichter haben uns diese Frage zu lösen gesucht, indem sie selbst poetisch auslegen, was sie von Ursprung, Werth und Ziel der Kunst denken.

2.

Dem Ursprunge hat **Schiller** auf historischem Wege nachgespürt in dem Lehrgedicht (?) die Künstler. Er giebt gleich anfangs das eigentliche Thema voraus, aber der fernere Verlauf verhüllt es räthselhaft auf phantastischen Umwegen. Nach der damaligen Geschichtsauffassung, die bei vielen Leutchen unserer Zeit noch nicht erloschen, windet sich die älteste Menschheit langsam empor auf dem Wege der sinnlichen Spielerei zum Nachahmen der Natur, danach zur eigenthümlichen Schöpferlust, deren Ziel in dauernden Werken sich offenbare: welches Ziel aber? Der Wahrheit!

»Nur durch das Morgenthor des Schönen
Drangst du in der Erkenntniss Land« —

»Des jüngsten Menschenalters Dichterschwung
— — in der Wahrheit Arme wird er gleiten«

»Cypria entschleiert sich zur Urania«
(Venus, die Schöne, wird zur Muse der himmlischen Weisheit).

* * *

Goethe, zu allegorischen Lehrgedichten weniger geneigt, hat in seiner »Zueignung« ein verwandtes, aber fern abliegendes Thema in hoch ideeller Weise so ausgeführt, dass der innerste Herzschlag der Poesie zwar verschleiert, aber dem sinnigen Leser und Hörer doch verständlich (und einfältig) offenbart wird

»Empfange hier, von mir, der Wahrheit,
— Den Schleier der Dichtung«

womit die höhnische Auffassung von Goethe's Selbstbiographie zu Boden fällt, als hätte er nur nach Belieben geflunkert, wo es gälte sich glatt zu poliren. Goethe wusste besser als mancher Philosoph, dass die Wahrheit nicht Gegentheil der Dichtung sei, sondern der Dichtung Mutter oder Wurzel, so dass, was man von Dichterlügen sagt, nur beschränkten Sinn hat. Er selbst hat — wie Sophokles — sehr selten bildliche (tropische) Worte, und diese hohe Einfalt ist seine Schönheit. Will man hier richtig theilen, so sage man: Wahrheit theilt sich in Wirklichkeit und Schönheit oder: Wahrheit ist in Leib und Seele, beweist sich in Wesen und Schein. Daher durfte er kühnlich sagen: Das Höchste, was man am Genius fordert, ist »Wahrheit, d. h. die vollkommenen Geister sollen wahrhaft und schön sein und wirken. — Was nun die Illusion eben mit unserer Kunst zu thun hat, sollen die Fortsetzungen untersuchen.

Berichte.

Leipzig.

Am fünften Kammermusik-Abend im Gewandhaus (25. Januar) erfreuten uns die Herren Concertmeister Röntgen, Bolland, Thümer, Pfitzner und J. Klengel durch exacten und trefflich nüancirten Vortrag des B dur-Quartetts von Haydn und des Beethoven'schen Quintetts Op. 29 C-dur. Was sodann die Claviermusik anbetrifft, spielten zwei Lehrer des hiesigen Conservatoriums, die Herren Weidenhagen und Ehrenschütz, technisch correct und in gutem Ensemble auf zwei Pianofortes die wohlgefälligen, gewandt geschriebenen Variationen [Op. 35 Es-dur] von Saint-Saëns über ein Beethoven'sches Thema (es war das charakteristische Trio des Menuetts aus der Claviersonate Op. 31, Nr. 3, Es-dur] und zum Schluss das durch seine Innigkeit gewinnende Op. 46 (B-dur) Andante und Variationen von R. Schumann.

Dem Gewandhause ward am 2. Februar die hohe Ehre zu Theil, Sr. Maj. den König Albert von Sachsen während des grössten Theiles des Concerts anwesend zu sehen. Der König, welcher sich einige Tage in unserer Stadt aufhielt, benutzte die letzten Stunden seines Hierseins, um sich den Genuss eines Gewandhausconcertes zu verschaffen. Besonders gewählt und zu einer derartigen festlichen Gelegenheit passend war allerdings das Programm des 45. Abonnementconcertes nicht, jedoch fand sich in der zum Schluss aufgeführten Mendelssohn'schen »Walpurgisnacht« sowohl für Orchester als Chor und Solostimmen immerhin passende Gelegenheit, sich auch vor königlichen Ohren hören lassen zu können. — Den ersten Theil des Concerts bildete ein »Trostlied« über verschiedene Bibelsexte für Chor und Orchester von S. Jadassohn; es wurde etwas flau aufgenommen und mit Recht, wenn man auf die Hauptsache, nämlich auf die Erfindung und Kraft des Ausdrucks sieht, nicht auf contrapunktische Künste, welche hier allerdings reichlich vorhanden sind. Von der unzusammenhängenden und unmelodiösen »Einleitung« ganz abgesehen, verfehlten auch mehrere der in vier Gruppen zusammengefassten Chorsätze ihre beabsichtigte Wirkung. An Badentung noch am höchsten steht der zweite Chor: »Trostet, trostet mein Volk«, der einige schöne Stellen aufweist; weniger können wir dieses von dem ebenfalls gross angelegten Schlusschor sagen, dessen Refrain: »Fürchte dich nicht, ich helfe dir« wir unhedingt trivial finden müssen. — Auf dieses »Trostlied« folgte die D moll-Symphonie von Robert Volkmann, ein düster gestimmtes Werk, in welchem uns allen Ecken Melancholie herausschaut. Sehr werthvoll ist der Schlusssatz, der seines Meisters würdig ist; ob der Componist für seinen ersten Satz, speciell für den Anfang desselben, der sich fortwährend in Sprüngen von der Tonica und zurück auf dieselbe bewegt, viele Liebhaber finden wird, lassen wir dahin gestellt. — Den zweiten Theil füllte die »Walpurgisnacht« für Soli, Chor und Orchester von Mendelssohn aus, bei welcher ein Solisten mitwirkten: Frau Metzler-Löwy und die Herren Emil Goetze aus Köln und Richard Dannenberg aus Hamburg. Auf das bekannte Werk an sich brauchen wir nicht näher einzugehen. Anerkennung müssen wir jedoch dem Chor zollen für die vortreffliche Reproduction des schwierigen Chorsatzes: »Kommt! Mit Zacken und mit Gabeln«. Rein cantable Sätze dagegen singt der Chor nicht fein genug, und bei contrapunktischen Stücken vermisst man die Uebung. Frau Metzler-Löwy, welche die Altpartie übernommen hatte, würde eine vortreffliche Concertsängerin sein — denn sie singt weder manierirt noch stümperhaft — wenn sie es verstände, ihre Stimme etwas mehr auszugleichen. Dieselbe klingt in der höchst respectabel tiefen Lage derartig verschieden von den höheren Tönen, dass man in Versuchung kommt zu glauben, zwei verschiedene Sängerinnen vor sich zu haben. — Herr Emil Goetze weiss sich seines geschulten Tenors mit Geschick und Ausdruck zu bedienen, jedoch fehlt seiner Stimme besonders in der höhern Lage der markige Klang, den jede gesunde, nicht durch Verbildung oder Ueberanstrengung auf Abwege geleitete Stimme besitzt. — Der dritte Solist, Herr Richard Dannenberg, ist der glückliche Besitzer einer wohlklingenden und edlen Beryfonstimme. Derselbe führte sich erst anlangst im ersten Kirchanconcert des Bachvereins sehr gut bei uns ein und gab beim diesmaligen Auftreten seiner früheren Leistung nichts nach, wenn er auch nicht in dem Masse Gelegenheit fand, zu excelliren. — Nachdem die Klänge des letzten Druidenchores verhallt waren, fand das Concert seinen Schluss in einem grossen Orchestertusch auf Se. Maj. den König, welcher bis zum Ende des Concerts anwesend war.

Digitized by Google

[46] Im Verlage von **Rob. Forberg** in **Leipzig**, Thalstrasse No. 9, erschienen soeben und sind durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen:

Döring, Carl Heinrich, Op. 53. **Acht charakteristische Special-Etuden** für jeden vorgeschrittenen Clavierspieler. (8 Etudes speciales et caractéristiques pour tout pianiste avancé. 8 characteristical Special-Exercises for each advanced pianist.) Heft 1. 2. à 2 ℳ.

Forberg, Friedrich, Op. 31. **Violoncell-Schule.** (Méthode pour Violoncelle. Text deutsch und französisch.) netto 9 ℳ.

[47] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Moritz von Schwind's

Illustrationen

zu

FIDELIO.

In Kupfer gestochen von *H. Merz* und *G. Gonzenbach*.

Separat-Pracht-Ausgabe.

Mit Dichtungen von Hermann Lingg.

Inhalt:

Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses. Erkennungs-Scene. Pistolen-Scene. Ketten-Abnahme.

Imperial-Format. Elegant cartonnirt

Preis 12 Mark.

[48] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Zehn leichte Etuden

für

Violoncell

von

Carl Schröder.

Op. 48.

Eingeführt am Königl. Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Preis 3 ℳ.

[49]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Goury, Th., Op. 69. **Phantasie** für 2 Claviere. ℳ 4,50.

Hofmann, Heinrich, Op. 66. **Drei Lieder** aus Julius Wolff's »Singrün«. Für eine Singstimme und Pianoforte. ℳ 3,—.
No. 1. *Die Verlassene.* »Wieder ist ein Tag geschieden«. — 2. *Harren.* »Es blühen an den Wegen«. — 3. *Ich glaub' es nicht.* »Sie sagen, du hättest mich betrogen«.

Klassisches und Modernes. Sammlung ausgewählter Stücke für Pianoforte und Violine. Originale und Bearbeitungen. III. Reihe.
No. 1. **Haydn, J.**, Thema und Variationen (Gott erhalte Franz den Kaiser) aus dem Quartett Op. 76, No. 3. Bearbeitung von Ernst Naumann. ℳ 1,50.
No. 2. **Bach, J. S.**, Sarabande und Bourré aus der zweiten englischen Suite. Bearbeitung von Ernst Naumann. ℳ 1,50.
No. 3. —— Sarabande und Gavotte aus der dritten angl. Suite. Bearbeitung von Ernst Naumann. ℳ 1,—.
No. 4. —— Adagio (Heroisch) aus dem Oster-Oratorium. Bearbeitung von Paul Graf Waldersee. 75 ₰.

Mozart, W. A., 3 Divertimentos. Bearbeitung für das Pianoforte zu vier Händen von Ernst Naumann.
No. 13. Fdur (k.-V. No. 253). ℳ 4,50.
No. 14. Bdur (k.-V. No. 270). ℳ 3,—.
No. 16. Esdur (k.-V. No. 289). ℳ 2,25.

Raff, Joachim, Op. 111. **Welt-Ende; Gericht; neue Welt.** Oratorium nach Worten der heiligen Schrift, zumal der Offenbarung Johannis. Clavierauszug mit Text vom Componisten. Gr. 8°. **Cart.** n. ℳ 10,—. Textbuch n. 20 ₰.

Reinecke, Carl, Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Einzelausgabe:
No. 29. *Morgenständchen.* »Frühsonne strahlet über die Felder«. (Altfranzösische Volkslieder No. 8.) 50 ₰.
- 30. *Trinklied.* »Sah Gregor des rothe Meer«. (Altfranzösische Volkslieder Nr. 10.) 50 ₰.
- 31. *Tanzlied.* »Spricht man oir voo Liebe«. (Altfranzösische Volkslieder No. 11.) 50 ₰.
- 32. *Thyrsis.* »Am Rande jener Quelle«. (Altfranzösische Volkslieder No. 12.) 50 ₰.
- 33. *Trinklied.* »Nein, oeio, der ist nicht der rechte Mann«. (Altfranzösische Volkslieder No. 13.) 50 ₰.
- 34. *Brunette.* »Ich ging im Monde heute früh«. (Altfranzösische Volkslieder No. 14.) 50 ₰.
- 35. *»Im Walde lockt der wilde Taube«.* (Aus »Im Frühling«, acht Lenzlieder.) 75 ₰.
- 36. *Blühendes Thal.* »Wo ich zum ersten Mal dich sah«. (Aus »Im Frühling«, acht Lenzlieder.) 75 ₰.

Röntgen, Julius, Op. 18. **Concert** (D dur) für Pfte. u. Orchester. Pianoforte- und Orchester-Stimmen. ℳ 19,—.
Pianoforte (die Orchesterbegleitung f. Pfte. arrang.). ℳ 7,50.

Tardif, Lucien, Douze Prières pour Chant et Harmonium. ℳ 3,25.

Mendelssohn's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Einzelausgabe. — Stimmen.

Serie XV. No. 115. Musik zu **Athalia** von Racine. Op. 74. Kriegsmarsch der Priester. ℳ 3,45.

Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Serienausgabe. — Partitur.

Serie XIV. **Quartette für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell.** No. 10—13. ℳ 15,75.

Einzelausgabe. — Partitur.

Serie XXIV. No. 2—7. Supplement zu Serie VIII. **Symphonien.** ℳ 5,70.

Einzelausgabe. — Stimmen.

Serie XVI. **Concerte für das Pianoforte.**
No. 15. Concert Bdur C. (k.-V. No. 450.) ℳ 5,55.

Einzelausgabe. — Singstimmen.

Serie I. **Messen.**
No. 1. Missa brevis für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Bass und Orgel. Gdur C. (Köch.-Verz. No. 49.) ℳ 1,80.
- 2. Missa brevis für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Basso. Orgel. Dmoll C. (Köch.-Verz. No. 65.) 90 ₰.
- 3. Missa für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Trompeten, Pauken, Basso. Orgel. Cdur C. (k.-V. No. 66.) ℳ 2,80.

Robert Schumann's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Herausgegeben von Clara Schumann.

Nummernausgabe:

Serie VII. **Für das Pianoforte zu zwei Händen.**
No. 68. Drei Romanzen Op. 28. No. 1—3. ℳ 2,50.
No. 4. Bmoll 75 ₰. — 5. Fisdur 50 ₰. — 6. Bdur 1 ℳ 25 ₰.

Volksausgabe.

No.
484. **Wagner, Rich., Tristan und Isolde.** Clavierauszug für Pianoforte allein mit Beifügung der Textesworte und scenischen Bemerkungen. ℳ 8,—.

Dr. Ihlenburg's musikalischer Taktmesser.

A. Kugelmetronom. Ladenpreis 75 ₰.
B. Kapselmetronom. Einfach Metall. Ladenpreis ℳ 2,—.
C. - Feines Messing. Ladenpreis ℳ 3,—.
D. - Neusilber. Ladenpreis ℳ 4,—.
Probesortiment A, B, C, D.
Musikverlagsbericht 1881.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Dresdener Strasse 44. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährlich 4½ Mk. Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 15. Februar 1882. **Nr. 7.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Giovanni Battista Pergolese. (Compositionen von G. B. Pergolese.) (Fortsetzung.) — Mithridate, italienische Oper von Mozart. (Fortsetzung.) — Zur Erinnerung an Wilhelm Maria Puchler. (Der Geiger zu Gmünd, für Soli, Chor und grosses Orchester componirt von W. M. Puchler, Op. 42. Manuscript.) (Schluss.) — Berichte (Leipzig). — Anzeiger.

Giovanni Battista Pergolese.

Compositionen von G. B. Pergolese.

1. **Salve Regina** [C-moll] für Tenor oder Sopran solo mit [Orchester-] Begleitung. Pr. ℳ 2. 75.
2. **Orfeo.** Kantate für Sopran solo mit Begleitung. Pr. ℳ 3. 25.
3. **Salve Regina** [C-moll] für Sopran und Bass mit Begleitung. Pr. ℳ 1. 50.
4. **Salve Regina** [F-moll] für Sopran und Alt mit Begleitung. Pr. ℳ 3. — Clavierauszug mit Text von **H. H. Schletterer.** Leipzig, Breitkopf und Härtel.

(Fortsetzung.)

Ueber Herkommen und Geburtsjahr des Pergolese war man ein Jahrhundert lang im Unklaren. Obwohl darüber einig, dass er sehr jung gestorben sei, machte man ihn doch bedeutend älter, als er wirklich war. Nach allgemeiner Annahme soll er 1704 — Andere schreiben 1707 — geboren sein, und zwar im Neapolitanischen; beides ist unrichtig. Pergolese wurde erst am 3. Januar 1710 zu Jesi, einem Orte im Kirchenstaate geboren. Von Geburt ist er also kein Neapolitaner; wenn wir ihn dennoch oben als solchen bezeichnet haben, so soll dies nur auf die Schule, zu welcher er gehört, also nur auf sein musikalisches Vaterland sich beziehen. Die richtigen Nachrichten über Pergolese's Geburt und Vaterland verdanken wir einem Kunstfreunde, dem Marchese de Villarosa in Neapel. Derselbe publicirte 1831 im Neapel ein Schriftchen »*Lettera biografica intorno alla patria ed alla vita di Giov. Battista Pergolese, celebre compositore di musica*«, welches später von ihm in die werthvollen »*Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli*« (Neapel 1840. 8) aufgenommen wurde. Hier findet man das Geburtszeugniss aus den Kirchenregistern von Jesi: »*A dì 3 Gennajo 1710. Giambattista figlio di Francesco Andrea Pergolesi, e di D. Anna Vittoria consorte di questa Città, nato la notte antecedente a ore 10, fu battizzato da me Marco Capogrossi Curato. Padrini furono gl' illustrissimi signori Gio. Battista Franciolini, et signora Gentilina de' signori Honorato*«.

Das ist aber auch alles, was man von seinem Herkommen weiss. Aus den vornehmen Pathen wird sich wohl kein Schluss auf eine besonders angesehene Stellung der Eltern machen lassen, weil die Geringeren damals weit mehr als jetzt Höherstehende zu Taufzeugen nahmen.

Die vorstehenden Mittheilungen sind bereits von Fétis in der 2. Auflage seines Lexikon mit vielem Fleiss zusammengestellt, wie er auch so ziemlich der Einzige war, welcher nach Burney von dem neapolitanischen Meister und seinen Werken einen auf eigne Kenntniss gegründeten Bericht gab. Wir schliessen uns daher zunächst seinen Worten an.

»Die Umstände — schreibt Fétis — welche den jungen Pergolese nach Neapel führten, sind unbekannt; sowie auch die, welche ihn bewogen, in eins der Conservatorien dieser Stadt einzutreten. Die Schriftsteller waren uneins über den Namen der Schule, in welche er gegeben wurde; aber Villarosa hat den Beweis geliefert, dass Pergolese ein Schüler des Conservatoriums Dei poveri di Giesu-Cristo wurde, wo er zuerst Violinstunden von *Domenico Matteis* erhielt. Bei seinen Privatübungen dieses Instrumentes hatte er Mittel ausfindig gemacht, schwere Stellen auf- und niedersteigend mit halbem Ton zu spielen, gleich Verzierungen, was in dieser Art ebenso neu als graziös war. Seine Kameraden waren oft erstaunt, wenn sie ihn diese schwierigen Neuheiten spielen hörten: sie sprachen mit Matteis darüber, welcher ihn zu hören wünschte. Der Lehrer, starr vor Erstaunen beim Anhören dieser unbekannten Sachen, fragte Pergolese, wer ihn solches gelehrt hätte; aber der Schüler flösste ihm wirkliches Interesse ein, als derselbe ihm erwiederte, dass er selber nicht wisse, ob das was er gethan, gut oder schlecht sei, und dass er einzig und allein seinem Instinkte Folge geleistet habe. Matteis hiess ihn darauf das, was er spiele, niederschreiben. Am folgenden Tage brachte Pergolese ihm eine Art kleiner Sonate, in welche er seine neuen Läufe eingetragen hatte. Entzückt von dem was er sah, empfahl Matteis seinen Schüler in der wärmsten Weise an *Gaetano Greco*, den Director des Conservatoriums. Unter der Leitung dieses weisen Professors begann Pergolese seine Studien zur Composition. Nach Greco's Tode wurde er der Schüler seines Nachfolgers *Francesco Durante*; aber als dieser nach Wien berufen wurde, nahm nach ihm *Feo*, ein Schüler des Scarlatti und ein grosser Musiker, in Neapel seine Stelle ein. Unter seiner Leitung vollendete Pergolese seine Compositionsstudien. Er befand sich noch auf dem Conservatorium, als er sein erstes Werk schrieb, ein geistliches Drama, betitelt »S. Guglielmo d'Aquitania« mit einigen komischen Intermezzos; es wurde während des Sommers 1731 im Kloster St. Agnello Maggiore aufgeführt und erhielt einen so glänzenden Erfolg, dass der Fürst von Stigliano Colonna, der Fürst d'Avellino Carraciolo und der Herzog von Maddaloni Carafa den Componisten unter ihre Protection nahmen, um ihm die Pforten zum Theater zu öffnen und seine Carrière zu erleichtern. In Neapel prüfte ich die Partitur dieses Werkes; sie machte auf mich den Eindruck eines gutgeschriebenen Erzeugnisses: aber lebhafte

Digitized by Google

Inspirationen, wie sie die Werke charakterisiren, die bestimmt sind, sehr einflussreich auf die Kunst zu wirken, habe ich nicht darin gefunden. Wenngleich der Stil der neapolitanischen Schule weniger streng war, als bei den alten römischen Lehrern, hatten doch Greco, Durante und Feo sich die Tradition einer reinen und wissenschaftlich gestalteten Harmonie bewahrt, was die kommenden Generationen vernachlässigten. Pergolese trat mit seinen ersten Werken in die Fussstapfen seiner Lehrer; aber später, hingerissen vom Beispiele Vinci's, seines alten Kameraden, betrachtete er dramatischen Ausdruck als das hauptsächlichste Kunstziel, und pflanzte denselben sogar in seine Kirchenmusik ein.

»Im Winter desselben Jahres schrieb er für das Theater St. Bartolomeo die Musik zum Drama »*la Salustia*«, welche dem Anscheine nach gut aufgenommen wurde. Der Componist hatte das Glück, die Hauptrollen seiner Oper in den Händen des berühmten Grimaldi und der La Facchinelli zu haben, welche Letztere hauptsächlich Bewunderung erregte durch den Vortrag der Arie: »*Per questo amore*«. Diesem Werke folgte das Intermezzo »*Amor fà l'uomo ciecco*«, welches im Theater Fiorentini zur Aufführung gelangte, aber ohne Erfolg. Der tragischen Oper Recimero, zuerst im St. Bartolomeo-Theater gespielt, erging es nicht besser. Hierdurch entmuthigt, scheint Pergolese dem Componiren für Theater auf einige Zeit entsagt zu haben. In dieser Zeit schrieb er für den Fürsten Stigliano, den Oberstallmeister des Königs, dreissig Trios für zwei Violinen und Bässe. Vierundzwanzig dieser Trios wurden in London und in Amsterdam publicirt. Zur selben Zeit hatte ein Erdbeben die Bewohner Neapels sehr in Schrecken gesetzt; der Magistrat beantragte zu diesem Zwecke einen feierlichen Gottesdienst in der Franziskaner-Kirche Santa Maria della Stella, zu Ehren des heiligen Emiddio, des Schutzpatrons der Stadt; Pergolese wurde gewählt, die Musik zu der Feier zu componiren, und bei dieser Gelegenheit entstand seine herrliche Messe, bestimmend, in zwei Chören, mit zwei Orchestern und vollständigen Vespern. Dieses Werk hatte den Beifall der berühmten Musiker, die damals in Neapel waren, und wurde als ein Meisterwerk angesehen. Gleich darnach schrieb Pergolese eine andere Messe zu zwei Chören und lud Leo ein, der Aufführung beizuwohnen; dieser grosse Meister war von der Schönheit des Werkes entzückt und sprach sich sehr anerkennend darüber aus. Später fügte der Componist dieser Messe noch einen dritten und vierten Chor hinzu, um sie während der beiden Carnevalstage in der Kirche der Väter des Oratoriums zur Aufführung zu bringen. In diese selbe Epoche setzt man auch die Composition einiger Cantaten mit Begleitung zweier Violinen, Viole und Bass nebst Cembalo, unter Andern die berühmte Cantate Orpheus; aber die letztere ist erst im Jahre seines Todes erschienen.

»Seine abhängige Künstlerstellung führte ihn zum Theater zurück, trotz des Abscheus, welchen er früher dagegen empfunden hatte; zu Ende des Jahres 1731 schrieb er für das St. Bartolomeo-Theater sein berühmtes Intermezzo »*La Serva padrona*«, ein Meisterwerk an geistreicher Melodie, Eleganz und dramatischer Wahrheit, wo das Genie des Musikers über die Monotonie der beiden Personen, die fast niemals die Bühne verlassen und über ein in die engen Grenzen seines Quartetts gebanntes Orchester triumphirt. Der Erfolg dieser Oper war der glänzendste und vollkommenste, den Pergolese in seinem kurzen Leben errungen hat. »*Il Maestro di Musica*« und »*Il Geloso schernito*«, welche zunächst folgten, ernteten zuerst keinen grossen Beifall und wurden erst nach dem Tode des Componisten in ihrem vollen Werthe anerkannt und gewürdigt. 1732 schrieb Pergolese für das Fiorentini-Theater »*Lo Frate innamorato*«, eine komische Oper in neapolitanischer Mundart, und hierauf für St. Bartolomeo »*Il Prigionier superbo*«. 1734 verfasste er die tragische Oper »*Adriano in Siria*«, sowie auch das Intermezzo »*Livietto e Pracolo*«. In diesem Jahre erhielt Pergolese die Stelle als Kapellmeister an der Kirche zu Unserer Frauen in Loretto, welches Amt er sofort antrat. Man weiss nicht, in welche Epoche das Intermezzo »*La Contadina astuta*« gehört; aber es ist sehr wahrscheinlich, dass es im Herbst 1734 im Fiorentini-Theater zu Neapel zur Aufführung gelangte. Im folgenden Jahre schrieb er »*Flaminio*«, komische Oper in drei Acten, welche 1749 im Teatró Nuovo mit grossem Beifall gegeben wurde. Als er im selben Jahre nach Rom berufen wurde, um die »*Olimpiade*« zu componiren, war ihm sein Theater-Unstern von früher dorthin gefolgt. Doni, welcher Boyer den grössten Theil der Anekdoten zu seiner Biographie über Pergolese mitgetheilt hat, führte folgende, die Olimpiade betreffende an. Er selbst, erzählt er, war beauftragt worden, in Rom einen Nerone zu schreiben, welcher nach der Oper Pergolese's, seines alten Kameräden vom Conservatorium, zur Aufführung kommen sollte. Er wagte aber keine Note zu schreiben, bevor er die Olimpiade gehört hatte; aber nach einer Probe dieses Dramas war er mit sich eins geworden und sah, dass die darin verbreiteten Schönheiten nicht verstanden wurden. »Es sind zu viele Einzelheiten über der Tragweite des Vuigären in Deiner Oper (sagte er zu Pergolese); diese Schönheiten werden unbemerkt vorübergehen und Du wirst keinen guten Erfolg haben. Meine Oper ist nicht von so grossem Werthe wie die Deinige; aber da sie einfacher gehalten ist, wird sie besser aufgenommen werden.« Seine Voraussetzung war begründet, denn die Olimpiade, welche im Frühjahr 1735 zur Aufführung kam, wurde von den Römern schlecht aufgenommen.

»Vor Beginn dieses Werkes hatte er in Loretto sein *Stabat Mater* mit zwei Stimmen angefangen, seine berühmteste Composition, für die Brüderschaft des heil. Ludwig de Palazzo, an Stelle eines anderen Stabat von Alessandro Scarlatti, welches lange Jahre alle Freitage im März wiederholt wurde. Der Preis, über den man einig geworden für dieses Werk, war zehn Ducaten (einige dreissig Mark!) und wurde derselbe Pergolese im Voraus bezahlt. Nach dem Misslingen der Olimpiade nach Loretto zurückgekehrt, schuf er sein herrliches *Salve regina* für Solostimme mit zwei Violinen, Viola und Orgel und wollte sein Stabat fortsetzen; aber seine zügellose Leidenschaft für die Frauen hatte seiner Constitution einen ernsten Stoss versetzt; ein Brustleiden bildete sich aus, und die Aerzte hielten eine Veränderung des Klimas für durchaus nothwendig. Der Componist wollte es mit Neapel versuchen und zog sich nach Puzzuoli zurück, in der Nähe der Stadt am Ufer des Meeres. Dort wollte er seine Arbeit fortsetzen, als ihn das Fieber ergriff, welches sehr schnell in Lungenschwindsucht ausartete. Trotz des Zunehmens der Krankheit, schrieb er weiter an seinem Stabat, und diese Arbeit erschöpfte oft seine ganze Kraft und versetzte ihn in einen Zustand ungeheurer Schwäche. Sein alter Lehrer Feo, welcher ihn zärtlich liebte und ihn in einem solchen Augenblicke besucht hatte, missbilligte die Ueberanstrengungen seiner Kräfte und rieth ihm, mit Vollendung der Composition bis zu seiner gänzlichen Herstellung zu warten. »O, mein theurer Lehrer (antwortete Pergolese), ich habe keine Zeit zu verlieren, um eine Arbeit zu vollenden, für welche man mir zehn Ducaten bezahlt hat, und die nicht zehn Bajocchi (zehn Pfennig) werth ist.« Nach einigen Tagen kam Feo wieder zu seinem sterbenden Schüler und fand ihn in den letzten Zügen liegend; aber das Stabat war vollendet und schon an seinen Bestimmungsort geschickt. Es war wirklich ein Schwanengesang, denn Pergolese starb in derselben Woche im Alter von sechsundzwanzig Jahren, am 16. März 1736, wie es die Register der Kathedrale in Puzzuoli beweisen, wo er ohne Glanz beigesetzt wurde. Dank den Bemühungen des Herrn

Digitized by Google

von Villarosa und des Ritters Domenico Corigliano, ist in dieser Kirche ein Monument zur Erinnerung an diesen berühmten Künstler errichtet worden, und an der Stelle, wo er begraben liegt, liest man diese [eine lateinische] Inschrift. . . .

». . . . Kaum hatte er seine Augen geschlossen, als sich die Gleichgültigkeit, mit der ihn seine Landsleute behandelt hatten, in aufrichtiges Bedauern verwandelte. Von diesem Augenblicke an verbreitete sich sein Ruf; seine Opern wurden in allen Theatern aufgeführt; Rom wollte seine Olimpiade wiedersehen und klatschte mit Entzücken Beifall; sogar in den Kirchen hörte man jahrelang keine andere Musik, als die des Componisten vom Stabat. In Frankreich, wo eine vollkommene Unwissenheit von der Existenz berühmter Künstler in fremden Ländern herrschte, führte eine italienische Truppe mittelmässiger Sänger die Musik Pergolese's vierzehn Jahre nach dessen Tode ein; dort erntete sie allgemeine Bewunderung. *La Serva padrona* und *Il Maestro di musica* wurden ins Französische übersetzt und in den Theatern während der Messe aufgeführt, und die Partituren dazu wurden gestochen. Im »Concert spirituel« erzielte das *Stabat* ebenfalls einen enthusiastischen Erfolg, es erschienen mehrere Auflagen im Druck. Kurz, der Ruhm des Pergolese war vollkommen, und das fast immer gebräuchliche Gegenmittel der Ungerechtigkeit wurde auch hier angewendet, man übertrieb sein Verdienst, indem man ihn als den Meister der Meister ansah, obgleich er sich im Dramatischen Scarlatti und Leo unterordnen muss und in seiner Kirchenmusik Züge sind, die mit den Worten nicht im Einklang stehen. Pater Martini hat dem *Stabat* den Vorwurf gemacht, Stellen zu enthalten, die besser in eine komische Oper als in einen Klagegesang passten; er giebt in demselben sogar ähnliche Stellen aus »La Serva padrona« an, und man muss gestehen, das seine Kritik nicht grundlos ist; immerhin ist es aber gerecht zu sagen, dass Beispiele dieser Art selten und wenige religiöse Compositionen im Concertstil von so ergreifendem Ausdruck sind, wie der erste Vers des »Stabat« und wie das »Quando corpus«. Das *Salve Regina*, für [Sopran-] Solostimme, zwei Violinen [Viola], Bass und Orgel ist auch ein Muster in der Ausdrucksweise; obgleich es an Ruhm dem Stabat nicht gleichsteht, meine ich doch, man könnte es für eine vollkommenere und verdienstvollere Composition halten, wenn der Gegenstand an Schwierigkeit dem der Prose der heiligen Jungfrau gleich käme. Nach den schiechten Aufführungen, die man manchmal in Pariser Concerten gehört hat, kann man weder über das Stabat, noch über das Salve Regina urtheilen; keiner der Musiker, welche die Stücke executirten, besass irgend eine Tradition über diese Musik.« (*Fétis*, Biogr. univ. VI, 485—88.)

An diese biographischen Mittheilungen schliesst Fétis noch eine Aufzählung der verschiedenen Werke, die man theils dem Namen nach, theils noch in wirklich vorhandenen Partituren von Pergolese kennt. Wir wollen die Liste hier etwas übersichtlicher zusammen stellen.

A. Kirchenmusik.

1. *Kyrie cum Gloria* zu 4 Stimmen mit Orchester.
   (Diese Messe ist in Wien bei Haslinger gedruckt.)
2. *Missa* zu 5 Stimmen mit Orchester.
   (Ist ungedruckt, findet sich aber abschriftlich in vielen Bibliotheken.)
3. *Missa* zu 10 Stimmen für zwei Chöre und [zwei] Orchester.
4. *Dixit* zu 4 Stimmen mit zwei Violinen, Viola, Bass und Orgel.
5. *Dixit* für zwei Chöre und zwei Orchester.
6. *Miserere* zu 4 Stimmen mit Orchester.
   (Gedruckt in Paris bei Pleyel.)
7. *Confitebor* zu 4 Stimmen.
8. *Domine ad adjuvandum* zu 4 Stimmen.
9. *Domine ad adjuvandum* zu 5 Stimmen.
10. *Laudate* zu 5 Stimmen mit Orchester.
11. *Laetatus sum* für zwei Soprane und zwei Bässe.
12. *Laetatus sum* zu 5 Stimmen.
13. *Laudate* für eine Stimme mit Instrumenten.
14. *Salve Regina* für eine Stimme mit zwei Violinen, Viola, Bass und Orgel.
    (Gedruckt in Paris bei Leduc. Eine zweite Ausgabe erschien daselbst bei Porro.)
15. *Stabat Mater* für Sopran und Contraito, zwei Violinen, Viola, Bass und Orgel.
    (Ausgaben der Partitur erschienen: In Paris bei Bonjour und bei Porro; in Lyon bei Carnaud. Eine Ausgabe, zu welcher Paisiello Bassinstrumente geschrieben hat, erschien in Paris bei Troupenas. In Paris erschienen ferner fünf Clavierauszüge des berühmten Stückes bei Pinyal, Leduc, Sieber, Carli und Paciel.
    Schwickert in Leipzig gab eine Partitur des Stabat mit deutschem Text heraus; Christiani in Hamburg desgl. mit deutschem und lateinischem Text und mit Clavierauszug von Klage. Endlich hat Hiller in Leipzig die »Passion« von Klopstock als Text unter die Musik des »Stabat« gelegt, das Ganze für vier Stimmen arrangirt und im Orchester durch Oboen und Flöten vervollständigt.)
16. *Dies irae* für Sopran und Contralto, zwei Violinen, Viola und Bass.
17. *Missa* für zwei Stimmen und Orgel.
    (In der Bibliothek der Väter des Oratoriums in Neapel.)
18. *Missa* (in D) zu 4 Stimmen mit Orchester.
    (In der Sammlung von Fétis.)

B. Oratorien.

1. La conversione di San Guglielmo.
2. La Natività.

C. Opern und -Intermezzi.

1. *La Sallustia*. (Opera seria?)
2. *Recimero*. Opera seria in 3 atti.
3. *Amor fa l'uomo cieco*. Opera buffa in 1 atto.
4. *La Serva padrona*. Intermezzo.
   (Die Partitur erschien in Paris bei Lachevardière; eine Ausgabe derselben mit französischem Text daselbst bei Leduc.)
5. *Il Maestro di musica*. Opera buffa.
   (Die Partitur ist mit französischem Text als »Le Maître de musique« in Paris erschienen.)
6. *Il Geloso schernito*. Opera buffa.
7. *Lo Frate 'nnamorato*. Opera buffa in neapolitanischem Dialect.
8. *Il Prigionier superbo*. Opera buffa.
9. *Adriano in Siria*. (Opera seria?)
10. *Giasone*. (Opera seria?)
11. *Livietta e Tracolo*. Opera buffa.
12. *Il Flaminio*. Opera buffa in 3 atti.
13. *La Contadina astuta*. Opera buffa.
14. *L'Olimpiade*. Opera seria in 3 atti.

D. Vocale und instrumentale Kammermusik.

1. *Orfeo*. Cantate. (S. oben Nr. 2.)
2. Fünf Cantaten für Sopran mit Bass (für Cembalo-Begleitung.)
3. Dreissig Trios für 2 Violinen und Bass, für Violoncell und Cembalo.

Dies sind die Werke, welche (mit Ausnahme der übrigens zweifelhaften Oper *Giasone*) bei Fétis und darnach auch in anderen Wörterbüchern aufgezählt werden. Kirchenmusik und Oper sind zahlreich vertreten, im Oratorium kam Pergolese über Versuche nicht hinaus. Die Abtheilungen A B C werden so ziemlich Alles namhaft machen, was er geschrieben hat, dagegen wird man aus dem Folgenden ersehen, dass im Ge-

7*

Digitized by Google

biete der Kammermusik noch manche unbekannte Composition zu finden sein dürfte.

(Fortsetzung folgt.)

Mitridate, italienische Oper von Mozart.

Mozart's Werke. Leipzig, Breitkopf und Härtel.
Serie V, Opern. Nr. 5: Mitridate, Rè di Ponto, Opera seria in 3 atti. Partitur 477 Seiten Fol. Preis ℳ 13. 50. (1884.)

(Fortsetzung.)

Der Kunstwerth dieser Arie ist so leicht zu erkennen, ja er wird uns selbst durch unsere gesanglich verkümmerte Praxis noch von so verschiedenen Seiten zur Empfindung gebracht, dass man meinen sollte, seine richtige Schätzung sei nicht zu verfehlen, und gar seine Verurtheilung sei schlechterdings unmöglich. Auch Jahn wird nicht geraden Schrittes auf seinen Irrweg gerathen sein; irgend ein Zug nach der Seite muss ihn abgelenkt, muss ihn gehindert haben das zu sehen, was doch Jeder mit offnen Augen mühelos wahrnehmen kann. Ein solcher Nebenblick findet sich denn auch. Es war die Rücksichtnahme auf Gluck. Dieser grosse Operncomponist ist unserer Zeit nun einmal der Inbegriff eines echten und gerechten Reformers; seine Worte sind Dogmen, seine Beispiele Muster. Kommt man auf dieses Capitel, so wird wie mit einem Male vergessen, was frühere Zeiten in der Musik hervorgebracht haben und die Welt vor Gluck mit Brettern zugenagelt. Wer hier zu den Gläubigen gehört, der ist in einer verzwickten Lage — in einer Lage, welcher er nur entgehen kann entweder durch ehrliche Sacherforschung, oder durch besonders stark bethätigte Gläubigkeit. Die meisten wählten bisher den letzteren Ausweg; auch Jahn gehört zu ihnen.

Als Mozart seine Jugendopern schrieb, hatte Gluck schon die ersten erfolgreichen Schritte in sein neues Gebiet gethan; aber der geniale Knabe aus Salzburg kümmerte sich nicht darum, er gehörte sogar zu dem Kreise von Metastasio und Hasse, die über den Reformer sanft zu scherzen pflegten. Rührender würde die Erzählung allerdings lauten, wenn uns gesagt werden könnte, Gluck habe schon zu einer der ersten Mozartischen Opern Gevatter gestanden und hierbei seinen Nachfolger in der Regierung selber angegeben. Da nun so etwas nicht stattfand, Vater Mozart überdies die Meinung hegte, Gluck sei ihm und seinem Sohne vielfach hinderND in den Weg getreten, auch die Compositionen Wolfgang's ganz harmlos im italienischen Fahrwasser schwammen, wenigstens in dem, was sie Abweichendes haben, nicht entfernt auf Gluck weisen: so sucht der Biograph die Sache zu begleichen. Deshalb wird uns ausdrücklich versichert, Mozart habe bei dem Betreten der Operolaufbahn nicht die Absicht gehabt, an bisheriger Form und Technik zu rütteln. Obwohl dies als selbstverständlich keiner Versicherung bedarf, kommt es hier doch zur Sprache, um für die Stellung zu Gluck eine gute Position zu gewinnen. Dass nun Mozart solche Reformgedanken um so weniger haben konnte, als die ausserordentliche Leichtigkeit und Fruchtbarkeit seiner Erfindung ihm eine gegebene Form nie als eine lästige Beengung erscheinen liesse, dürfte wohl nicht besonders glücklich gefolgert sein; denn einmal ist es nicht die Schwerste sondern, wie allbekannt, das Leichteste, Erfindungen »in eine gegebene« und nicht in eine neue Form zu bringen; und sodann müsste man nach dieser Schlussfolgerung glauben, dass nur die schwer producirenden und trägen Köpfe die »gegebene Form« als »eine lästige Beengung« empfinden und hauptsächlich aus Ungeduld, in dem aushrechenden Angstschweiss, die alten Satzungen umwerfen und Reformatoren werden. Bisher war die Meinung, so etwas sei das Privilegium der fruchtbarsten Geister, die aus ursprünglichen Quellen schöpfen und daher allein wirklich etwas erfinden können. Hierbei wird es auch wohl sein Bewenden haben, und die weniger Erfinderischen werden sich auch wie vor mit Vergnügen an gegebene Formen halten, ohne Beengung zu spüren. Wir kommen also ganz folgerichtig zu dem gerade entgegengesetzten Schlusse: War Mozart's Erfindung so ausserordentlich leicht und fruchtbar, dann hatte er gewiss von Haus aus herzlich wenig Neigung, sich strict an eine gegebene Form zu halten; es musste ihm solches als eine lästige Beengung erscheinen und zugleich als eine zwecklose, da er das, was vielleicht durch das Preisgeben einer alten Form verloren ging, siebenfach durch originale Producte wieder ersetzen konnte; sein Streben musste also gleichsam unbewusst darauf gerichtet sein, nicht, was er mit gegebenen Formen, sondern vielmehr was er mit und aus seinen reichen maaren Hülfsquellen zu machen im Stande sei. Jeder kann sich überzeugen, dass dieser Schluss hinreichend logisch ist. Aber wir machen unsere Schlüsse nicht zum Vergnügen oder für ein leeres polemisches Spiel: was hier als wahrscheinlich angenommen wird, das führte Mozart wirklich aus, schon mit seinen ersten Opern; wir haben es bereits oben an einzelnen Beispielen gesehen. Betrachtet man es unbefangen und rein musikalisch, so weichen Mozart's Jugendopern von dem Italienischen ebenso sehr ab, als Gluck's Reformopern, freilich in ganz anderer Weise.

Jahn meint nun, wenn der junge Mozart wirklich einmal Miene gemacht hätte — was aber nicht zu befürchten stand —, »die Schranken des Herkommens niederzuwerfen«, so würden »die Ermahnungen seines Vaters, den hergebrachten Forderungen gerecht zu werden, sicherlich nicht ausgeblieben« sein. Das ist wohl anzunehmen; es enthalten doch die Briefe manche Winke dieser Art, wie vielmehr wird mündlich darüber verhandelt sein. Aber man muss auch nicht vergessen, auf was sich die väterlichen Ermahnungen eigentlich bezogen und auch nur beziehen konnten. Mozart der Vater war trotz seiner Oratorien- und Opern-Versuche doch nur Instrumentalmusiker, dem das Gebiet des wahren italienischen Gesanges ebenso fern lag, wie das der grossen Vocalformen. Wenn sein genialer Sohn etwas producirte, was trotz unläugbar kunstvoller Textur nicht recht durchdringen, noch passend erscheinen wollte, so kam der Vater und Lehrer nie dahin, den eigentlichen Grund davon zu erkennen. Soweit er überhaupt musikalische Ursachen, und nicht lediglich Neid und Kabale, im Spiele glaubte, lag es blos daran, dass Wolfgang zu schwer schreibe, die Mittelstimmen für faule Spieler viel zu sehr ausarbeite, überhaupt den Ausführenden mehr zumuthe, als ihnen durchschnittlich selbst in den bestbesetzten Hofkapellen lieb sei. Als alter Practicus urtheilte er hierin ganz richtig, aber über solche Aeusserlichkeiten kam sein Urtheil nicht hinaus. Dass die Schwierigkeiten, welche Wolfgang bereitete, vielfach nicht blos unnöthige sondern sogar nachtheilige waren, indem sie instrumentale Gedanken in den Gesang trugen, das sah er nicht, und damit fehlte ihm auch das Verständniss für einen grossen Theil der künstlerischen Schicksale seines Sohnes. Für ihn waren Wolfgang's Compositionen an sich etwas Perfectes, schon diese ersten italienischen Opernversuche. Obwohl die letzteren sich der damals gewohnten Weise im Ganzen noch so wenig eingefügten, dass es ihnen nicht gelang, über den Ort ihrer ersten Aufführung hinaus zu dringen, trotz der über ganz Europa verbreiteten Ausdehnung der italienischen Bühne und der allgemeinen Theilnahme, welche der seltene Knabe erregte — ist es Vater Mozart doch gewiss nie in den Sinn gekommen, sich die sachlichen Gründe davon klar zu machen und von diesem Gesichtspunkte aus mit seinem Sohne zu reden. Man erblicke nur das Verhältniss, wie es wirklich war und stelle sich

Digitized by Google

die ausserordentlichen Schwierigkeiten vor, dann wird man gewiss nicht mehr glauben, Leopold Mozart habe, nachdem es einmal so weit gekommen war, noch in irgend erheblicher Weise Einrede thun können. Im besten oder unschuldigsten Falle war er das Huhn, welches einen Wasservogel ausgebrütet hatte und nun rathlos am Ufer stand. Indessen wissen wir ja, dass Vater und Sohn innerlichst desselben Glaubens waren und dass der erste von beiden dem specifisch Italienischen am fernsten stand. Um dieses specifisch Italienische handelte es sich aber, wenn Rath zu ertheilen war, wie weit man dem Bisherigen folgen und in welchen Punkten man neue Sprünge wagen könne. Dass der brave, in der Uebung wie in den Grundsätzen gediegene Künstler Leopold Mozart wohl durch allgemeine Bildung, aber nicht eben durch Weite des musikalischen Horizontes hervorragte, ist aus seinen Aeusserungen leicht zu erkennen. Wie gering seine Fähigkeit war, grossartige und zugleich fremdartige Erscheinungen in seiner Kunst auf sich wirken zu lassen, sieht man am besten aus seinem Aufenthalte in London. Als er mit seinen Kindern die grosse dreijährige europäische Reise machte [November 1763 bis November 1766], hielt er sich 1764 lange Zeit in England auf. Er war damals ein Mann von 45 Jahren, also in einem Alter, wo Kunsteindrücke noch ihre volle Kraft besitzen. Aber wir sehen nicht, dass das Merkwürdigste, was London an Musik besass und mit keinem Orte der Welt theilte, Händel's Oratorium, irgendwelche Bedeutung für ihn erlangt hätte. Es blieb ihm ein völlig fremdes Werk, aus welchem er weder für sich, noch für seinen Sohn etwas zu lernen wusste; nicht einmal die merkwürdige äussere Art der Aufführung kann er mit Verständniss beachtet und seinem Wolfgang eingeprägt haben, sonst hätte dieser später bei Bearbeitung der Händel'schen Oratorien in Erinnerung daran Manches andera gemacht. Als die Familie Mozart sich in London aufhielt, war das Andenken des erst vor fünf Jahren gestorbenen Händel noch lebendig, als ob er unter ihnen lebte; der König betrachtete seine Musik als diejenige, welche vor allen anderen gepflegt zu werden verdiene und auch gepflegt wurde; die besten Sänger und Musiker wirkten bei den Aufführungen derselben mit, sowohl bei den öffentlichen wie bei denen, die beständig am Hofe stattfanden; die Partituren dieser grossen Werke wurden in einer stattlichen Reihe und so schön gedruckt, dass namentlich ein deutscher Musiker, in dessen Vaterland der Musikdruck damals so sehr darnieder lag, mit Neid und Bewunderung erfüllt werden musste; das »Oratorium« wurde eine öffentliche Macht, die grösste musikalische Macht für das ganze Land. Auf Tritt und Schritt trat Jedem diese Macht entgegen: nur Leopold Mozart sah nichts davon, er nahm nicht einmal diejenige Eigenthümlichkeit wahr, welche selbst ein musikalisch viel tiefer stehender Beobachter mit der nöthigen Unbefangenheit sofort erfasst haben würde. Man sieht, er war fertig, es ging in seinen Kopf nichts Neues mehr hinein. Für ihn selber mochte der Schade gering sein; aber wer glaubt, auch für den Lehrer eines solchen Knaben sei der Nachtheil nicht von Belang gewesen, der muss also die Ansicht hegen, dass die flachen Oratorien, welche Mozart in jüngeren Jahren prodncirte, für die Kunst wirklich von Nutzen waren, und dass man nicht lieber wünschen müsste, Händel's Oratorium hätte zwanzig Jahre früher auf ihn gewirkt.

Will man einen recht handgreiflichen Unterschied sehen, so muss man auf Joseph Haydn blicken. Als er nach London kam, war er bereits 58 Jahre alt, obendrein ein Componist, der mit eigner Waare stark befrachtet anlangte und auch an die Vorführung derselben ausschliesslich gewiesen war. Wie sehr dies alles ihn in Anspruch nahm, wie hoch er als Symphoniker gefeiert wurde, wie Viele in ihm ihr musikalisches Ideal erblickten, wissen wir aus der Geschichte. Dennoch durchglühte es ihn im Innersten, als er der ihm ganz neuen Kunst Händel's gegenüber trat; er fühlte so frisch wie ein Jüngling, der noch nichts geleistet hat.

Kann man uns ähnliche, wenn auch kleinere Züge von Vater Mozart anführen, dann werden wir gern glauben, dass er seinem Sohne in der objectiven Beurtheilung gegebener Musikformen ein bedeutender Berather sein konnte. Da dies nicht der Fall ist, so wären Jahn's Worte auf folgende Weise zu rectificiren: —

Als Mozart die Composition italienischer Opern in so frühem Alter begann, war Gluck's ganze Kraft auf eine Reform dieser Oper gerichtet. Das Verständniss dafür konnte bei dem Knaben Wolfgang nicht vorhanden sein. Persönlich wie musikalisch stand er Gluck fern, ja fast im Gegensatze zu ihm. Gluck's Streben ging darauf hinaus, die nach verschiedenen Seiten hin ins Kraut geschossene Musik bei den Bühnenspielen zu dämpfen; es war also insofern der Musik feindlich. Mozart dagegen kam bei kindlichen Jahren in die Opern-Composition, ohne Kenntniss der Bühne, ohne Verständniss der Handlung und aller derjenigen Dinge, die Gluck hauptsächlich beachtet haben wollte, überhaupt ohne Reife irgendwelcher Art, aber mit einer Fülle von Musik. Das Einzige, was er besass, war eben die Musik, und das, was die Beförderer seiner Composition zu hören wünschten, war wieder nichts anderes als Musik. Diese in dem denkbar grössten Reichthum zu entfalten, war sein hauptsächliches, ja sein alleiniges Streben — ganz im Einklange mit dem, was seine Freunde zu hören erwarteten. Die Gluck'schen Forderungen mussten daher dem jungen Mozart ebenso unverständlich als widerwärtig sein, denn wer ihm die Musik nahm, der nahm ihm nicht weniger als Alles und tilgte seine Existenz. Er konnte daher auch nicht begreifen, dass es nöthig sein sollte, der musikalischen Aeusserung irgend wie Fesseln anzulegen: lag doch die zauberische Macht, welche er auf die Hörer ausübte, für ihn blos darin, dass er sich in schrankenloser Freiheit musikalisch aussprechen konnte. Gluck bei Seite lassend, wandte er sich daher natürlich denjenigen Italienern zu, die im Musikluxus schwelgten und liess sich mit ihnen in einen Wettstreit der Virtuosität ein, der auch nicht entfernt so ungleich war, wie bei seinem Mangel an Technik vermuthet wurde, da seine unerschöpfliche musikalische Erfindungskraft alles wieder ins Gleichgewicht brachte, wenigstens für den Augenblick oder soweit es die momentane Wirkung betraf. Auf die Dauer waren es allerdings vergebliche Unternehmungen, die nicht durchdringen konnten und auch dem Componisten weder äusseren noch inneren Gewinn, wohl aber mancherlei Nachtheile gebracht haben. Da er sich auf die grossen Sologesangsformen einliess, ohne sie in ihrer künstlerischen Tragweite überschauen zu können oder ihre Technik an der Quelle studirt zu haben, so bewältigte er sie mit dem Werkzeug, das ihm zu Gebote stand und welches wesentlich instrumentaler Natur war. Die Oper Mitridate als Product eines kaum Funfzehnjährigen war ein Wunder, und so, voll Verwunderung, nahm das Publikum sie auch auf; wäre der Componist aber fünf Jahre älter gewesen, so hätte man sie durchfallen lassen und ihm damit einen praktischen Wink gegeben, mit seinen musikalischen Gedanken besser hauszuhalten und sie passender oder wirksamer für Gesang zu verwerthen. Denn darin waren diese italienischen Meister mit Gluck völlig eins, dass keine Note in die Partitur geschrieben werden sollte, die nicht einen vorgesetzten Zweck erreicht, was natürlich nur dann der Fall sein kann, wenn die Musik der Situation und den ausführenden Organen angemessen ist. An seinem Vater hatte der junge Mozart nicht den Rathgeber, der tiefer in die Sache eindringen konnte, da ihm seine deutsch-instrumentale Richtung hierbei im Wege stand. Eben wegen der Gediegenheit und Solidität des deutschen Instrumentalsatzes stellte sich bei den Anhängern desselben gewöhnlich der Dünkel ein, in wel-

Digitized by Google

chem sie mit Geringschätzung auf die leichtere italienische Schreibart blickten. Auch Leopold Mozart erging es so, und mit den Uebrigen verkannte er, dass jene durchsichtige Art des Satzes reine und grössere Vocalformen gewährleistet, als die anscheinend künstlichere und für Instrumentalharmonie auch passendere deutsche Weise. Sein Sohn musste daher ohne eigentlichen Leiter alles seiber finden, und er fand es, indem er sich grossen musikalischen Erscheinungen der Zeit gegenüber stellte, sie voll auf sich wirken liess und dann ihre künstlerischen Vorzüge nachzuahmen suchte. In solcher Steilung, welche für einen schaffenden Künstler immer die natürliche bleibt, fand er auch Gluck gegenüber die richtige Position, aber erst in Paris, als die Grundsätze des Opernreformators in der Gestalt fertiger Kunstwerke ihm vor Augen traten. —

Auf diese Weise, meinen wir, könnte man Mozart beim Beginn der Opernbahn mit Gluck auseinandersetzen, ohne die Uebrigen zu erwürgen und ohne den Anfänger diesen gegenüber in die Steilung hochmüthiger Ueberlegenheit zu rücken, zu derselben Zeit wo ihm nichts mehr am Herzen lag, als ihnen ihre Effecte nachzuahmen. Soll durchaus Kritik geübt werden, dann liegt das Material sehr nahe zur Hand; man bleibe nur bei Mozart stehen. Eine Oper componirt, bevor der Geist die Fähigkeit erlangt hatte, das Object zu umspannen, war doch wohl ein bandgreiflicher Missgriff, der dem Menschen schadete, ohne dem Künstler zu nützen; von dem, was bei der ungeheuren Anstrengung an Lebenskraft verzehrt wurde, garnicht zu reden. Nach Jahn soll das Niederwerfen herkömmlicher Schranken dem Entwicklungsgange Mozart's deshalb nicht entsprochen haben, weil derselbe »nicht sprungweise und in einzelnen Explosionen sich manifestirte, sondern ruhig und stetig fortschritt, und die verschiedenartigen Elemente seiner Zeit in sich aufnahm und verarbeitete, um das Wahre und Echte in denselben um so sicherer und klarer zur schönsten Vollendung reifen zu lassen.« Wir fürchten, dass auch diese Worte nur dienen, die Sache nicht zu erklären, sondern zu verhüllen. Soweit es zutrifft, passt das Gesagte auf den Entwicklungsgang sämmtlicher Kunstgrössen, kann daher nicht zur Erläuterung der Eigenthümlichkeit Mozart's geeignet sein. Uebrigens glauben wir ganz fest, dass Mozart sich nicht auf die angegebene philiströse Weise entwickelt hat. Er soll nicht sprungweise, nicht in Explosionen sich manifestirt haben. Aber worin denn sonst? Was sind Idomeneo, Figaro, D. Giovanni, Zauberflöte, Requiem anderes, als die unerwartetsten Sprünge? Waren sie etwa vorherzusagen wie Mondfinsternisse, sind sie vielleicht zu berechnen gleich der Bahn eines Kometen? Wer das nicht kann, der verschone uns mit einem »ruhigen und stetigen« Fortschreiten und begnüge sich damit, die Bildungselemente im Einzelnen aufzuweisen, um hieraus, wenn möglich, ein Bild der Gesammtentwicklung entstehen zu lassen. Auf diesem pragmatischen Wege kann man allein hoffen zum Ziel zu gelangen, wenn man sich hütet, mehr erklären zu wollen, als sich erklären lässt: denn die Kunstthätigkeit höchster Art, oder die Aeusserung des Genies ist eben ihrem Wesen nach das Sprunghafte, das Unberechenbare.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Erinnerung an Wilhelm Maria Puchtler.

Der Geiger zu Gmünd, Text nach Just. Kerner von S. B., für Soli, Chor und grosses Orchester componirt von **Wilhelm Maria Puchtler.** Op. 42. Manuscript.

(Schluss.)

Δ. Nummer 7 wird mit einem wirkungsvollen und originellen Marsch für grosses Orchester eröffnet, worauf der Chor der Nonnen — dreistimmiger Frauenchor — anhebt:

»Von hinnen führen wir ihn zum Tode;
Dir Allerbarmer, befehlen wir ihn zum Leben!
Gieb deinen Frieden ihm, gieb ihn uns Allen!

Hierzu ertönt das *Requiem aeternam* der Mönche, theils mit dem Gesang der Nonnen alternirend, theils mit letzteren zusammen singend. Das düstere Colorit dieser Nummer wird noch erhöht durch die eng und tief gesetzte Harmonie der Clarinetten und Fagotte, während Oboen und Violinen abwechselnd mit dem Motiv des Geigers pianissimo hineinklagen. Die eiserne Consequenz, mit welcher der verstorbene Puchtler die erfasste musikalische Idee durchzuführen pflegte, war ein nicht geringer Vorzug desselben, wenn die poetische Idee auch oft darunter Noth leiden musste.

Wie der Marsch mit den Octavschritten der Flöten beginnt, welche von dem Augenblicke an ertönen, als der vorige Chor mit den Worten einsetzt:

»Von dem hohen Thurm hernieder
Tönt das Sünderglöcklein bang«

und das Marschmotiv unter den zwischen Flöten, Oboen, Clarinetten und Fagotte abwechselnd erklingenden Octavschritten sich entwickelt, um plötzlich fortissimo vom ganzen Orchester aufgenommen zu werden, so ertönt gegen Schluss des pianissimo ausklingenden Trauergesangs der Mönche und Nonnen plötzlich das Marschmotiv wieder; der ganze Marsch wird wiederholt, aber nicht vom Orchester allein, sondern das ganze Volk singt unisono:

»Seine Geige mitzuführen,
War des Geigers letzte Bitt'!
Wo so Viele musiciren
Musicirt der Geiger mit.

»An Cäcilias Kapelle
Jetzt der Zug vorüber kam,
Nach des off'nen Kirchleins Schwelle
Blickt er recht in tiefem Gram.

»Und er kniest vor dem Bilde,
Geigt abermal sein Leid,
Und er rührt die Himmlischmilde
Horch! « — — —

Diese Scene wirkt grandios, aber die Phantasie hat hier Puchtler einen schlimmen Streich gespielt. Der Marsch an sich schon kann das Zigeunerblut, welches in ihm pulsirt, nicht verläugnen, und wir hegen gerechten Zweifel daran, ob die Gmünder, dieses lebenslustige Völkchen im württembergischen Remsthale, sich je in solch schwermüthigen Weisen und vertrackten Rhythmen ergangen haben; aber als verfehlt müssen wir hier das Eingreifen des Chors — in welchem es bezüglich der Declamation etwas gar zu bunt hergeht — erklären. Die ganze oben mitgetheilte Stelle des Gedichts beweist unwiderleglich, dass hier der Erzähler einzutreten gehabt hätte. Natürlich bleibt der musikalische Werth dieser Nummer unbestritten, der Effect derselben wird stets ein grosser und nachhaltiger sein, aber derselbe wird erzielt auf Kosten der poetischen Idee und auf Kosten der dramatischen Wahrheit.

Mit dem Ausruf des Chors: Horch! ertönt ein übrigens sehr nuvioliumässiges Violinsolo; der Geiger klagt der Heiligen abermals sein Leid und die Gefahr, welche ihm droht; sein Spiel wird immer eindringlicher und leidenschaftlicher, bis endlich die Heilige ihn erhört:

»Und wieder tönt ein angstvoll Flehen
Empor zu mir aus deinem Spiel,
Du Armer, der zu bittrem Leide
In rauhe Menschenhände fiel.

Digitized by Google

»Doch sei getrost! den ich erkoren
Mir aus der Menge wildem Schwarm,
Den schützt, ob Alle ihn verkennen,
Erbarmungsvoll auch jetzt mein Arm.«

Ein ergreifend schöner Gesang, welcher durch das glänzende Colorit der Instrumentation noch mehr gehoben wird. Der hieran sich schliessende Chor:

»O sehet, sie neigt sich,
Sie lächelt, sie beugt sich« u. s. w.

stellt die grössten Anforderungen an den Chor; da heisst es aufgepasst und fest im Takt geblieben. Die Art und Weise, wie der Componist eine Stimme nach der andern einsetzen und der Verwunderung ob des eben geschehenen Wunders Ausdruck geben lässt, legt wiederum Zeugniss von seiner originellen Erfindungsgabe ab, und wie die Verwunderung ob der Wunderthat in Freudenjubel übergeht:

»O lasset uns singen
Lasst Rosen uns bringen
Der Himmlischen hier!
Der Tönegeweihten,
Der Hochbenedeiten,
Cäcilia, dir!«

Das ist Alles so natürlich empfunden, dass man unwillkürlich in den Jubel mit einstimmen möchte, und dazu flimmert und glänzt es im Orchester, als ob man in lauter funkelndes Gold blicke. In den Jubel hinein tönt der Dank des Geigers:

»Arm ist mein Dank, doch all' mein Leben
Dir sei's geweihet für und für,
Du Göttliche.«

Diese Scene gestaltet sich zu der grossartigsten des ganzen Werkes. Zu dem Gesang des Geigers tritt jener der heiligen Cäcilia und noch eine dritte Stimme, Baryton; hierzu allmälig der Chor und wird somit eine Steigerung herbeigeführt, die überwältigend wirkt. Wir hätten zwar gewünscht — es ist dies freilich eine subjective Ansicht von uns —, dass die Heilige nach den Worten

»Zieh hin in Frieden,
Und meine Gnade sei mit dir!«

vom Schauplatz abgetreten wäre und zu den Seligen sich wieder zurückgezogen hätte, denn das Ganze erhält doch dadurch einen etwas theatralischen, mehr an ein Opernfinale streifenden Charakter. Diese Ausstellung, deren absolute Richtigkeit und Unanfechtbarkeit wir weit entfernt sind zu behaupten, ändert natürlich an unserem Urtheil gar nichts, dass diese Nummer den dramatischen Höhepunkt des ganzen Werkes enthält und von grosser Wirkung ist. Diese Scene hat uns aufs neue wieder bewiesen, welch grosse dramatische Gestaltungskraft in Puchler steckte.

Nunmehr erfahren wir durch den Erzähler, wie der Geiger

»Schön geschmückt mit Bändern, Kränzen,
Wohl gestärkt mit Gold und Wein«

unter Sang und Tänzen in das Rathhaus geführt wird, woselbst ein Ehrenmahl stattfindet.

Hierauf folgt ein Tanzchor:

»Hoch nun erklinge
Brausende Lust!
Frendiger schwelle
Jegliche Brust.« u. s. w.

Ein übersprudelnder Humor, ein Lustigsein, ein fröhliches Angelassensein klingt uns entgegen, so dass man sich ordentlich versucht fühlt, das Tanzbein zu schwingen und an dem allgemeinen Jubel zu participiren; aber nirgends wird der Componist banal, gewöhnlich, alles ist in die strengsten künstlerischen Grenzen eingedämmt.

»Aber als sie voll vom Weine,
Nimmt er seine Schuh' zur Hand,
Wandert so im Mondenscheine
Einsam in ein anderes Land.«

So berichtet uns der Erzähler, worauf das wunderschöne Wanderlied des Geigers ertönt:

»Weit hinten das Gewimmel,
Weit vor mir liegt die Welt,
Ein Stern fliegt über den Himmel,
Wer weiss, wohin er fällt.« u. s. w.

Das ist so aus warmem, vollem Herzen gesungen; so singt ein Sänger, dem wirklicher Gesang gegeben. Puchler hat mit diesem Lied bewiesen, dass ihm die Gabe des Gesanges verliehen war und dass nur das eigensinnige Festhalten einer musikalischen Idee ihn hie und da verleitete, die den Vocalformen gezogenen Grenzen zu überschreiten.

Der Epilog:

»Seitdem wird zu Gmünd empfangen
Liebreich jedes Geigerlein« u. s. w.

bringt uns wieder die schönen, einfachen Weisen des ersten Chores und findet das Ganze somit einen künstlerisch abgerundeten Abschluss.

Wir zweifeln nicht daran, dass zu diesem bedeutenden Werke, welches in Cannstatt vom Schubert-Verein unter des Herrn Musikdirector Notz gediegener Leitung mit durchschlagendem Erfolg aufgeführt wurde, sich ein Verleger finden wird, damit dasselbe auch den weiteren musikalischen Kreisen zugänglich werde. Es würde hierdurch auch den Freunden des Verstorbenen ermöglicht werden, das Grab des in ferner fremder Erde schlummernden Künstlers zu erhalten und mit einem Denkstein zu schmücken. Den schönsten Ehrenstein hat Puchler sich freilich in seinen Werken und namentlich in seinem Geiger gesetzt; dieser ist und wird unzerstörbar bleiben, denn der Geist allein ist es, der alles Wandelbare überdauert und nur den Thaten des Geistes ist wahrhafte Unsterblichkeit beschieden; sie werden leben, wenn unsere irdische Hülle schon längst in Staub und Moder zerfallen sein wird.

Und hiermit nehmen wir Abschied von dem letzten Werke eines gottbegnadeten Künstlers, der seiner Kunst in der Blüthe der Jahre von der kalten Hand des Todes entrissen wurde. Unsere Worte der Erinnerung seien der Cypressenzweig, den wir schmerzerfüllt an seinem frühen Grabe niederlegen. Die Leyer ist verstummt und die Saiten sind gerissen, aber freuen wir uns dessen, was er in der kurzen Spanne Zeit, die ihm vom Schicksal zu leben vergönnt war, geschaffen.

Berichte.

Leipzig, 10. Februar.

Das gestrige 16. Gewandhaus-Concert unterschied sich darin von früheren Instrumentalconcerten, dass es uns eine Solo-Harfenmähr brachte. Wahrlich in letzter Zeit eine seltene Gelegenheit, Harfenvirtuosen zu hören, da Oberthür selten in Deutschland concertirt und Parish-Alvars nicht mehr ist. Fraul. Frida Mannsfeldt aus Dresden hatte es übernommen, uns gestern Abend dieses vernachlässigte Instrument wieder vorzuführen. Dieselbe hatte in der letzten Zeit schon mehrfach das Gewandhausorchester durch Uebernahme etwaiger kleiner Harfenpartien unterstützt, sie ist uns also nicht mehr ganz fremd. Um so lieber konnte es uns sein, gestern durch ihren grösseren Solovortrag genügend Gelegenheit zu haben, über die Leistungen der Künstlerin uns ein Urtheil zu bilden. Fräulein Mannsfeldt spielte uns zuerst ein Concert-Allegro für Harfe und Orchester von Parish-Alvars, eine Composition, welche als einzigen Vorzug den der Kürze offenbart. Die Musik ist nichtssagend

Digitized by Google

und trivial und von einigen Schnurrpfeifereien abgesehen monoton. Weit höher steht das später von ihr gespielte Adagio für die Harfe von Oberthür und auch die Concert-Etude von Ashor. Oberthür giebt uns in seinem Adagio Musik und der Solistin genügend Nüsse zu knacken, und sicherlich hat dieselbe es nur der trefflichen Ausführung dieser Composition zu danken, dass sie mit so reichem Beifall überschüttet wurde und sich noch einer Zugabe unterziehen musste. Wenn schon das fertige Spiel dieser Virtuosin uns das gestrige Concert verschöute, so noch um so mehr die meistens präcise Ausführung der Orchesterstücke. Das Concert begann mit der Manfred-Ouvertüre von Rob. Schumann und endigte mit der herrlichen siebenten Symphonie (A-dur) von Beethoven, welche beiden Werken für den übrigen Theil des Concerts einen edlen Nahmen bildeten. Als letztes und ebenfalls sehr werthvolles Stück erwähnen wir die canonische Suite für Streichorchester von J. G. Grimm, die in dem ersten Theile des Concerts gespielt wurde. Es ist dies die erstere und kleinere der beiden canonischen Suiten, die sich durch ihre streng canonischen und melodischen Sätzchen schnell deuernde Freundschaft bei dem musikliebenden Publikum erworben hat, besonders auch in Leipzig, wes gestern wieder durch enhellende Acclamation bestätigt wurde.

ANZEIGER.

[20]

Das Königliche Conservatorium für Musik in Dresden

unter dem Allerhöchsten Protectorate Sr. Majestät des Königs Albert von Sachsen, subventionirt vom Staate und der Stadt Dresden,

beginnt am 16. April neue Unterrichts-Curse.

Die **erste Abtheilung** bezweckt eine höhere künstlerische, praktische und theoretische Ausbildung für Diejenigen, welche die Beschäftigung mit der Tonkunst (oder mit der Schauspielkunst) zur Hauptaufgabe ihres Lebens machen wollen.

Die **zweite Abtheilung** umfasst den Unterricht und die Lehrern und Schülerinnen, welche eine theilweise Ausbildung nicht anstreben, sondern ihre Fertigkeiten und Kenntnisse nur in einzelnen selbstgewählten Gegenständen vervollkommnen wollen.

Die erste Abtheilung zerfällt in: 1) eine **Instrumentalschule** (für Clavier, Orgel, die Streich- und die Blasinstrumente); 2) eine **Musiktheorieschule**; 3) eine **Sologesangsschule**; 4) eine **Opernschule**; 5) eine **Schauspielschule**; 6) ein Seminar für **Musik-Lehrer** und **Lehrerinnen**.

Lehrer der ersten und zweiten Abtheilung. Für **Clavier:** a) ein Specialtisch: Herren Musikdirector A. Biessmann (auch Partiturspiel), Professor H. Döring, Organist E. Höpner, E. Krantz, J. L. Nicodé, G. Schmoie; b) als obligatorisches Fach: Herren Braunroth, Dittrich, Fräulein Franck, Herren Organist Jeussen, Müller, Oeser, Schmidt, Sigismund; für **Orgel:** Herren Organist Jeussen, Hoforganist Merkel; für **Violine:** Herren Königl. Kammermusikus Bahr (auch Inspector der III. Abtheilung), Königl. Concertmeister Prof. Reppold, Königl. Kammermusikus Wolfermann (auch Streichconcertmeister, Streichquartett und Ensemblespiel); für **Violoncell:** Herren Königl. Kammermusikus Grützmacher, Königl. Kammermusikus Hüllweck, Loreuz; für **Contrabass:** Herr Königl. Kammermusikus Keyl; für die **Blasinstrumente:** Königl. Kammermusiker Prof. Fürstenau, Hiebendahl (auch Ensemblespiel der Bläser), Demnitz, Stein, O. Franz, Queisser; für **Theorie** (Harmonie, Contrapunkt, Composition): Herren Braunroth, A. Förster (auch Ensemblespiel), Königl. Kirchenmusik-Director Prof. Dr. Naumann (Musikgeschichte), Rischbieter, Dr. Wüllner (auch Orchesterl); für **Chorgesang:** Herren A. Förster, Dr. Wüllner; für **Sologesang:** Herr Bruchmann, Frau Falkenberg, Herr Hildach, Frau Hildach, Herr Krantz (Ensemblegesang, Partienstudium), Herren Risse, Hofopernsänger Prof. Scherfe; für **Rühnenthung der Opernschüler:** Herr Hofoperusänger Eichberger; für **Schauspiel:** Herren Hofschauspieler **Jaffé**, Oberregisseur Marcks, Oden; für **allgemeine Literaturgeschichte:** Herr Prof. Dr. A. Stern; für **körperliche Ausbildung:** Herren Balletmeister Dietze, Fechtmeister v. d. A. Suberoh; für **Sprachen:** Herr Hähner, für **Musikphilosophie und das Seminar:** Herr Krantz (auch Inspector der III. Abtheilung).

Welche **Vorkenntnisse** für den Eintritt in die verschiedenen Schulen der 1. Abtheilung beonspruoht werden, ist aus den Statuten der Anstalt zu ersehen; für die II. Abtheilung werden einige Kenntnisse in der allgemeinen Musiklehre, sowie etwas Fertigkeit im Gesange oder Instrumentenspiel gefordert.

Das **jährliche Honorar** beträgt in der I. Abtheilung für die Instrumental- und Musiktheorieschule je 300 ℳ, für die Schauspielschule und das Seminar je 250 ℳ, für die Sologesangschule 400 ℳ, für die Opernschule 500 ℳ; in der II. Abtheilung für einen Lehrgegenstand 120 ℳ, für zwei dergl. 210 ℳ.

Die **Statuten** des Conservatoriums (Lehrplan, Unterrichts- und Disciplinarordnung, Aufnahmebedingungen etc.) sind durch die Institutsexpedition für 20 ₰, ebenso der **Jahresbericht** (Lehrer- und Schülerverzeichniss, Programme der Concerte und Theatervorstellungen) für 20 ₰ zu beziehen.

Diejenigen, welche am **11. April** in das Königl. Conservatorium eintreten wollen, haben sich bis **11. April** bei dem vollziehenden Director, welcher die näheren Auskünfte giebt, unter Einreichung der verlangten Papiere, anzumelden. Die Aufnahmeprüfung für die I. Abtheilung findet am 14. April Nachmittags 3 Uhr statt.

Der artistische Director:
Prof. Dr. **Wüllner**, k. Capellmeister.

Der vollziehende Director:
Friedrich Pudor, K. Hofrath.

[21]

Conservatorium für Musik in Stuttgart.

Mit dem Anfang des **Sommersemesters**, den 17. April, können in diese unter dem Protectorate **Seiner Majestät des Königs** stehende und von Seiner Majestät, sowie aus Mitteln des Staates und der Stadt Stuttgart subventionirte Anstalt, welche für vollständige Ausbildung sowohl von Künstlern, als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmt ist, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Der Unterricht erstreckt sich auf Elementar-, Chor-, Solo- und dramatischen Gesang, Clavier-, Orgel-, Violin-, Violoncellspiel, Contrabass, Flöte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott; Tonsatzlehre (Harmonielehre, Contrapunkt, Formenlehre, Vocal- und Instrumentalcomposition nebst Partiturspiel), Orgelkunde, Geschichte der Musik, Aesthetik mit Kunst- und Literaturgeschichte, Declamation und italienische Sprache und wird ertheilt von den Professoren **Alwens, Dönnyere, Faisst, Keller, Koch, Krüger, Lebert, Levi, Linder, Pruckner, Scholl, Seyerlen, Singer, Stark**, Hofkapellmeister **Doppler**, Hofschauspieler und Hofsänger **Rosner**, kammermusikern **Wien, Cahisius** und **C. Herrmann**; ferner den Herren **Beron**, kammervirtuosen **Perling** und **C. Krüger**, Herren **Norstatt, Attinger, Böhl, Feinthel, Götschius, W. Herrmann, Ellsenbach, Hummel, Kraus, Laurisch, Meyer, Rein, Ruazler, Schneider, Schoch, Schwab, Seyboth, Sittard, Spohr** und **Winsch**, sowie den Fräulein **P. Dürr, Cl. Faisst** und **A. Putz**.

Für das Ensembliespiel auf dem Clavier ohne und mit Begleitung anderer Instrumente sind regelmässige Lectionen eingerichtet. Zur Uebung im öffentlichen Vortrag ist den dafür befähigten Schülern ebenfalls Gelegenheit gegeben. Auch erhalten diejenigen Zöglinge, welche sich im Clavier für das Lehrfach ausbilden wollen, praktische Anleitung und Uebung im Ertheilen von Unterricht innerhalb der Anstalt.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsstunden beträgt für Schülerinnen ℳ 240.—, für Schüler ℳ 360 —, in der Kunstgesangschule (mit Einschluss des obligaten Clavierunterrichts) für Schüler und Schülerinnen ℳ 360. —.

Anmeldungen wollen spätestens am Tage vor der am Mittwoch den 12. April, Nachmittags 2 Uhr, stattfindenden Aufnehmeprüfung an des Secretariat des Conservatoriums gerichtet werden, von welchem auch das ausführliche Programm der Anstalt zu beziehen ist.

Stuttgart, den 10. Februar 1882.

Die Direction:
Faisst. Scholl.

(II. 7260.)

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Dresdener Strasse 44. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 16 Mk. Vierteljährlicher Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 22. Februar 1882. **Nr. 8.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Giovanni Battista Pergolese. (Fortsetzung.) — Mitridate, italienische Oper von Mozart. (Fortsetzung.) — Jessonda, Oper von Spohr. Eine Kritik aus dem Jahre 1837 von E. Kratz. — Berichte (Leipzig). — Anzeiger.

Giovanni Battista Pergolese.

(Fortsetzung.)

Schon die beiden von Schletterer edirten Salve Regina Nr. 3 und 4 können insofern zu den bisher unbekannten Stücken gezählt werden, als sie von dem allbekannten Sopransatze über denselben Text vollständig beschaffet wurden und in den Verzeichnissen, die gewöhnlich Einer unbesehen dem Andern nachschreibt, auch nicht aufgeführt werden. Ausser diesen habe ich aber noch mehreres Unbekannte gesammelt, was bei den nun folgenden Werken zur Sprache kommen wird. Sogar ein grosses »*Salve Regina*« für Sopran mit Orchester befindet sich darunter, ferner ein umfängliches Opern-Intermezzo, eine dem Orfeo ähnliche Cantate etc. Alle jetzt zu beschreibenden Werke liegen mir in alten Drucken oder Handschriften vor, die ich grösstentheils in England zusammen brachte.

A. Kirchenmusik.

I.

Fünfstimmige Messe mit Orchester in F-dur.

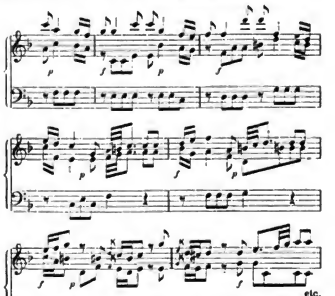
Ist gedruckt erschienen als

Missa Kyrie et Gloria in excelsis Deo composta dal Sigr Gio. Batt. Pergolese. Op. postuma. In Partitura. In Vienna nell Contejo d'Arti e d'Industria. 3 f. 30 x. 458.

Dies ist das oben in Fétis' Verzeichniss unter A, 2 als »Ungedruckte, aber vielfach in Abschriften verbreitete Stück.

Das Orchester besteht aus zwei Hörnern, zwei Oboen, zwei Violinen, Viola und Bässen nebst Orgel. Der fünfstimmige Chor besteht aus zwei Sopranen, Alt, Tenor und Bass.

1. Eine *Introduzione* für Orchester macht den Anfang. Es ist ein selbständiges, in den Gedanken mit dem folgenden Satze nicht zusammen hängendes Stück, führt aber trotzdem als wirkliche Einleitung in dasselbe hinein. Dieses wird erreicht durch eine geschickte Verkürzung der zweiten Hälfte. Das Ganze zählt nur 22 Takte und hat die durch die neapolitanische Schule ausgebildete Ouvertürenform in zwei Theilen, wo in der Mitte bei einem Dominantenschluss zum Anfangsthema zurück gekehrt wird, worauf dieselben Gedanken in anderer Verarbeitung noch einmal erscheinen und zum Schlusse leiten. Der erste Theil ist 13, der zweite nur 9 Takte lang. Bemerkenswerth wie die Form dieses Vorspieles, bei deren Einführung Pergolese wesentlich betheiligt war, ist auch eine andere Eigenthümlichkeit der Neapolitaner, der kurzschrittige Wechsel von *Forte* und *Piano*, durch welchen eine wiegende Bewegung hergestellt wird:



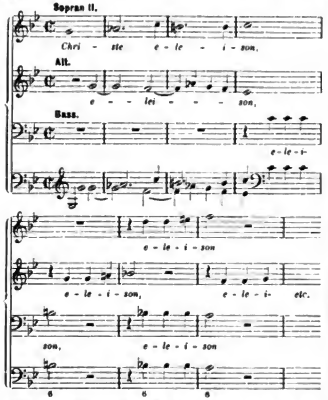
Das letzte Forte dauert 3 Takte an und führt zu dem Dominantschlusse der ersten Hälfte. Diese *p* und *f* sind innerlich nicht in der Weise berechtigt, dass man sie mit ziemlicher Sicherheit aus der Musik entnehmen würde, wenn sie nicht ausdrücklich gesetzt wären; sie sind vielmehr so willkürlich, dass man die starken Stellen *piano*, die sanften *forte* spielen könnte, ohne die Musik zu entstellen. Das wird hier nicht im tadelnden Sinne angeführt, sondern nur als Eigenthümlichkeit einer Schule, zu deren Hauptbegründern unser Meister gehörte. Auch seine Melodiebildung hat schon ganz den neapolitanischen Stempel.

2. *Kyrie.* Die Merkwürdigkeit dieses Kyrie besteht darin, dass der Mittelsatz, das *Christe eleison*, fast das ganze Stück ausmacht. Das *Kyrie eleison* beginnt F-moll Largo und endet mit dem elften Takte in G-dur. Nachdem dann »Christe eleison« in Allabreve-Bewegung vorüber ist, kommt abermals ein Largo »Kyrie eleison«, aber schon mit dem vierten Takte ist es zum Schlusse gelangt.

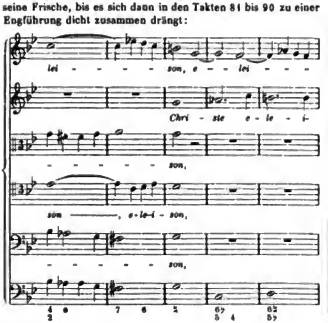
Das *Christe eleison*, welches wir vor Allem ins Auge zu fassen haben, ist dagegen 125 Allabrevetakte lang. Der zweite

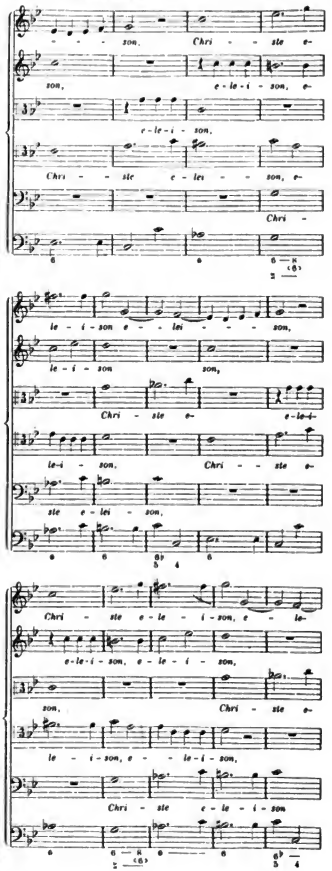
Digitized by Google

Sopran intonirt das Fugenthema, Takt vier beginnt das zweite Motiv:

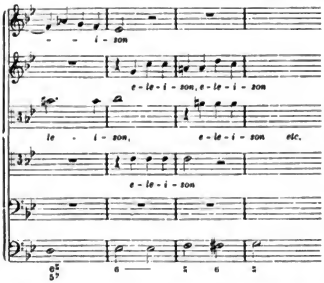


Schon aus diesem Anfange kann man ersehen, dass die Elemente zur Gestaltung eines grösseren Satzes gut gewählt sind, denn zwischen dem Fugenthema und seinem Contrapunkt einestheils, sowie den imitatorisch verwendeten Vierteln auf »eleison« anderntheils besteht ein schöner Contrast, der hier in einem ausdrucksvoll sprechenden und dort in einem gesanglich klagenden Tone zur Geltung kommen kann. Bei dieser weisen Oekonomie wird das Fugenthema nicht durch Wiederholungen und Zerpflückungen wirkungslos gemacht, sondern bewahrt seine Frische, bis es sich dann in den Takten 81 bis 90 zu einer Engführung dicht zusammen drängt:





Digitized by Google



Wenn man nun bedenkt, dass gerade durch diese Engführung der schärfste und eindringlichste Ausdruck des Textes bewerkstelligt ist, so wird man dem Stücke diejenige Vollendung, welche wahre und hohe Kunst gewährt, gewiss nicht absprechen. Es ist ein Meistersatz im alten Stil, von einer echt italienischen Hand geschrieben.

Dasselbe lässt sich von dem einleitenden wie von dem abschliessenden *Largo* sagen. Die Stücke sind trotz ihrer Kürze inhaltreich und von schöner Form, in der Musik aber nicht weiter ähnlich als die Largo-Achtelbewegung mit sich bringt. Der Vorsatz beginnt klagend und leitet durch einen Orgelpunkt mit scharfen dissonirenden Accorden das längere »Christe eleison« ein, der Nachsatz fängt mit einer Dissonanz an und führt zu einem ruhigen feierlichen Schlusse; beide erfüllen daher den Zweck, zu welchem sie geschrieben sind, auf das vollkommenste und bilden vereint mit dem Allabreve »Christe eleison« einen kunstvoll geschlossenen Satz.

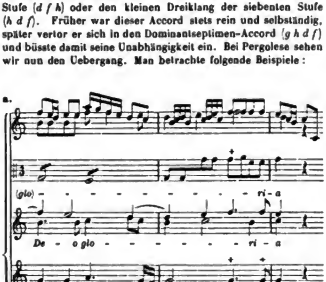
3. *Gloria.* Ebenso ausführlich, aber in ganz anderer Weise behandelt. Chor und Soli wirken hier zusammen. Von den Solisten ist es meistens der erste Sopran allein, welcher sich vernehmen lässt, doch betheiligen sich an den zweistimmigen Gängen auch zweiter Sopran, Alt und Tenor. Der Chor hat kurze Sätze von drei bis sieben Takten, die gleichsam als Antwort auf die ebenfalls nicht längeren Solosätze zu betrachten sind. Nur am Schlusse bringt der Chor es zu einer sehr angemessenen kleinen Steigerung von zwölf Takten; aber so sorglich bemüht ist der Componist, hierbei die durchsichtige Klarheit während des Gesanges, sowie eine übersichtliche Gliederung im Fortgange dieser zwölf Takte hervortreten zu lassen, dass er anfangs, wo die Stimmen durcheinander zu sprechen haben, eine contrastirende Begleitung von glücklichster Einfachheit wählt, und dann nach sechs Takten, also in der Mitte dieses Chorsatzes, eine anderthalb taktige Pause anbringt, die mit einem dünnen Zwischenspiel ausgefüllt wird. Es ist wohl möglich, dass solche Maassnahmen den Jetztlebenden viel zu ängstlich erscheinen, dass ihnen die erwähnte Begleitung leer und das dünne Zwischenspiel zopfig vorkommt; aber derartigen Verkennungen gegenüber werden sich die erwähnten Züge als lediglich künstlerischen Rücksichten entsprungen auf die Dauer behaupten.

Auch dieses Gloria ist im Ausdruck würdig und nirgends flach. Die Motive werden mit grosser Freiheit behandelt, was ebenfalls dem musikalischen Charakter des Satzes entspricht, denn wo die concertirend-responsorische Weise gewählt wird, da schwindet mit der Strenge der contrapunktischen Form auch die Nöthigung, an die zu Anfang eingeführten Gedanken sich genau zu binden. Man kann den Satz in der glücklichen Mischung von wechselreicher Freiheit der Gedanken und Beharrung bei gewissen Grundformen als ein Muster ansehen; wenigstens steht er weit höher, als das meiste, was katholische Kirchencomponisten in dieser Art später geschrieben haben.

Der Form nach zerfällt der Satz in zwei Theile oder Hälften von nahezu gleicher Länge. Die erste führt den Gesang nach G-dur, zur Dominante, die andere setzt hier ein und bringt ihn nach C-dur zurück. Aber wenn auch die Hälften als solche übereinstimmen, gestalten sich doch die Gedanken und Formen im Einzelnen so verschieden, dass nicht eine einzige Stelle zu finden ist, die in beiden Hälften gleich wäre. Man erblickt überall einen Tonsetzer, der sich der Freiheit, welche die gewählte Form ihm gewährt, wohl bewusst ist und in der Fülle der Gedanken sie auch vollkommen zu benutzen weiss, ohne auf die hier sehr nahe liegenden Irrwege zu gerathen.

Die Behandlung, welche Pergolese einem gewissen Accorde zutheil werden lässt, muss hier noch besprochen werden. Es handelt sich um den wichtigsten Accord in der Harmonie des altclassischen Chorsatzes, um den Sextenaccord der zweiten Stufe (*d f h*) oder den kleinen Dreiklang der siebenten Stufe (*h d f*). Früher war dieser Accord stets rein und selbständig, später verlor er sich in den Dominantseptimen-Accord (*g h d f*) und büsste damit seine Unabhängigkeit ein. Bei Pergolese sehen wir nun den Uebergang. Man betrachte folgende Beispiele:

a.

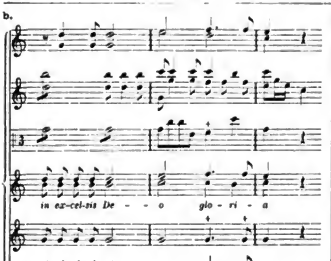


[Die hierzu gehörenden Notenbeispiele b und c s. nächste Spalte.]

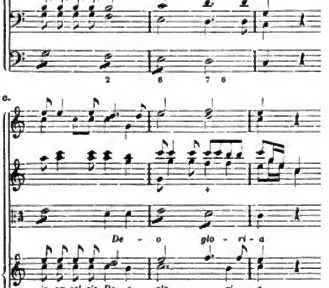
Die drei Beispiele stehen in dem Chore in derselben Reihenfolge. Sie zeigen uns in verschiedenen Modificationen den Uebergang von der alten Weise zur neuen, was aber in diesem Falle nur heissen kann: den Uebergang von einer guten Weise zu einer schlechten. Von dem vorletzten Accorde mit dem Basse auf *d* ist hier die Rede. Dem Führer am nächsten sind wir im letzten Beispiel. Die Begleitung ist stets *f* (siehe + in der zweiten Violine), also ganz unangetastet geblieben; dabei

Digitized by Google

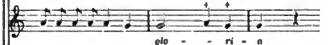
b.



c.

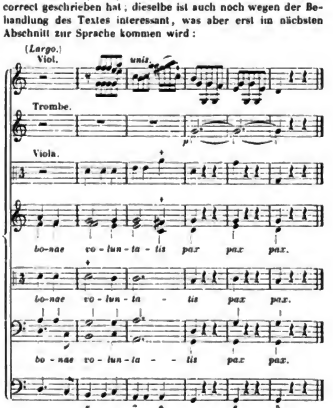


hat die Singstimme (im Alt auf *gloria*, siehe + +) zuerst *a* und dann *g*. Es wäre also nur nöthig, statt *a g* zu singen *a f*



, um einen Accord zu erhalten, den Palestrina nicht reiner schreiben könnte. Im Beispiel b ist der Accord in der Begleitung ebenfalls wie er sein muss, ja die massgebende kleine Terz (*f*) tritt durch Viola und zweite Violine noch stärker hervor, aber der Gesang (s. Alt + +) bleibt auf *g* ruhen, wir haben also einen wirklichen, wenn auch durch die Begleitung etwas verclausulirten Dominantseptimenaccord. Dasselbe ist bei dem Beispiel a der Fall, nur dass hier auch die Viola (*) auf *g* steht, denn das folgende Achtel auf *a* ist als nachschlagende Note ganz bedeutungslos. Es würde nun viel zu weit führen, wenn wir auf den Dreiklang der siebenten Stufe nach seiner Bedeutung und Anwendung in der früheren Musik hier eingehen wollten; es sei daher nur daran erinnert, dass mit seinem Aufgehen in den Dominantseptimen-Accord die eigenthümlichste Harmonie, welche wir besitzen, die Dissonanz im diatonischen Gebiet, aus dem Reiche der Musik verschwindet und der kernige Ausdruck verweichlicht. Hier ist nun eine Stelle, wo wir bei Pergolese ein Abirren wahrnehmen von jener ewig mustergültigen Weise, die er im Uebrigen so vollkommen sich angeeignet hatte. Was er hier schrieb, das überkam er wohl schon von seinem Lehrer, wenigstens gehört es zu den Errungenschaften der neapolitanischen Schule. Grosse Veränderungen, die nach und nach eintreten, kündigen sich anfangs in höchst unscheinbaren Einzelheiten an, bei denen Niemand die Folgen voraussehen konnte. Die Trübung des Sextaccordes der zweiten Stufe durch seine Verwandlung in den Quartsext-Accord ist ein solches Ereigniss. Wer hätte gedacht, dass die wahre a capella-Composition damit zu Grunde gehen würde!

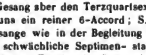
Dieser Sextaccord auf der zweiten Durstufe muss überall stehen, wo das *D* im Basse cadenzirende Bedeutung hat und zu einem Abschlusse nach *C* führt, wie es bei den angegebenen Beispielen der Fall ist. In dem nächstfolgenden Satze begegnen wir einer Stelle [p. 37], wo Pergolese es wirklich so, also ganz correct geschrieben hat; dieselbe ist auch noch wegen der Behandlung des Textes interessant, was aber erst im nächsten Abschnitt zur Sprache kommen wird:



Mit diesen Takten schliesst die erste, langsame Hälfte des dritten Satzes. Der erwähnte Uebergang nach G-dur mit der Secunde *a* im Basse ist also ganz nach der alten Weise; aber streng genommen passt dazu nicht der Quintsext-Accord im vorherigen Takt, es hätte der kleine Dreiklang auf *h* sein müssen. Aehnlich wird man auch fast bei allen übrigen Stellen, wo der in Rede stehende Accord zur Anwendung kommt,

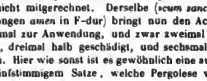
Digitized by Google

ein Schwanken bemerken. Seite 39, Takt 2 hat die Begleitung den reinen Sext-, der Gesang aber den Terzquartsext-Accord. Seite 50, T. 5 erfreut uns ein reiner 6-Accord; S. 81, T. 9 dagegen hat man im Gesange wie in der Begleitung den Terzquartsext-Accord, also schwächliche Septimen- statt kernige Dreiklang-Harmonie. Seite 87, T. 2 hat der Componist nur deshalb die Quarte c hinzugenommen, weil er in seinem fünfstimmigen Satze nicht mit dem zweiten Sopran zu bleiben wusste.

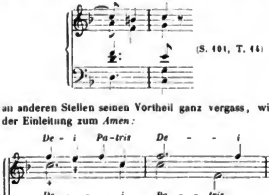
Deshalb schreibt er  statt durch den zweiten Sopran eine andere Stimme zu verdoppeln. Man muss wohl annehmen, dass die neapolitanische Schule den Accord der siebenten Stufe nicht mehr als Dreiklang lehrte, in welchem jedes Intervall verdoppelt werden kann.

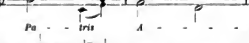
In dem C moll-Satze »Christe eleison« kommt unser Accord dreimal vor: zuerst Seite 10, T. 11 mit der Quarte in Alt, obwohl sich die Terz sehr gut gemacht haben würde, und die beiden andern Male (S. 11, T. 10, und S. 13, T. 3) ganz rein; die Quartenbeimischung war in diesen letzten Accorden allerdings nicht dringlich, weil eine der Singstimmen pausirt.

Diese drei Stellen aus dem Mollsatze hinzugenommen, erhalten wir elf derartige Accorde in dem ganzen Stücke, den Schlussatz nicht mitgerechnet. Derselbe (*»cum sancto spiritu«* mit einem langen *amen* in F-dur) bringt nun den Accord noch ebenfalls elfmal zur Anwendung, und zwar zweimal durch die Quarte ganz, dreimal halb geschädigt, und sechsmal völlig intact erhalten. Hier wie sonst ist es gewöhnlich eine aushaltende Note bei fünfstimmigem Satze, welche Pergolese veranlasst, den Dreiklang in einen Septimenaccord zu verwandeln; doch begreift man nicht, wie Jemand, der schreiben konnte:



an anderen Stellen seinen Vortheil ganz vergass, wie z. B. in der Einleitung zum *Amen:*



wo es doch sehr nahe lag, den zweiten Sopran statt  singen zu lassen. Ein aushaltender Ton, wenn er irgendwie der herrschende ist, besitzt allerdings die Macht, nach sich die Harmonie zu gestalten; aber solches ist hier nicht der Fall, der zweite Sopran hat an jener Stelle nicht mehr Bedeutung, als irgend eine andere Stimme, und bewirkt durch sein dem Septimensaccord fremdes *c* lediglich eine unangenehme Störung und Schwächung der Harmonie.

War die Begleitung wenigstens in den meisten angeführten Fällen von der beigemischten Quarte verschont geblieben, so ist die Bezifferung überall ganz rein davon. Blickt man auf den Continuo, nach welchem die Orgelharmonie zu spielen war, so kennt Pergolese für seinen Organisten nur den alten Dreiklang, nirgends ist die Quarte und damit Dominantseptimen-Harmonie angedeutet. Sein Verfahren ist also von einem gewissen inneren Widerspruch nicht frei zu sprechen, was sich aus seiner Stellung als Uebergangsmann auch hinreichend erklärt. Traditionell hing er dem Alten an und übte es mit grosser Kunst; aber die Lehre war bereits etwas lax geworden, daher konnte sie für den Reichthum und die Lebenslust eines solchen Schülers nicht überall mehr Gesetz sein. Weil der genannte Sextaccord der zweiten Stufe in dieser Hinsicht besonders lehrreich ist, mussten wir ihn hier eingehend untersuchen.

(Fortsetzung folgt.)

Mitridate, italienische Oper von Mozart.

Mozart's Werke. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Serie V, Opern. Nr. 5: Mitridate, Rè di Ponto, Opera seria in 3 atti. Partitur 177 Seiten Fol. Preis ℳ 13. 50. (1881.)

(Fortsetzung.)

Die vorstehenden Worte verfolgen zunächst den Zweck, diejenigen italienischen Operncomponisten, mit welchen der junge Mozart concurrirte, wenigstens soweit zu rehabilitiren, dass sie sich wieder in anständiger Gesellschaft sehen lassen können. In der Hoffnung, diesen Zweck wenigstens einigermaassen erreicht zu haben, wollen wir den Gegenstand verlassen, um noch über die Arie an sich etwas zu bemerken.

Als Mozart sich zur Oper wandte, befand sich die Virtuosen-Arie in einem Zustande der Entartung, doch nur zum Theil. Besehen wir die andere Seite der Münze, so erblicken wir nicht Entartung, sondern Umbildung und nehmen das Eindringen von Elementen wahr, die unter dem Vorgeben, Virtuosen-Ausschweifungen zu beseitigen, zugleich die alte Idealform schädigten, ja mit der Zeit zerstörten. Von drei Seiten kam das Neue heran und mit um so grösserer Macht, weil diese drei Seiten harmonisch zu einander passten. Das erste war die komische Oper, das zweite das Lied, das dritte die Instrumentalmusik.

Die komische Oper, früher der ernsten beigemengt, meistens in losen Scenen und zum Theil sogar nur in Zwischenspielen, erhielt erst eine wirkliche Bedeutung, als die alten italienischen Intermezzi um 1730 in Neapel durch den munteren und tief musikalischen Geist eines Pergolese neu belebt wurden. Ihr Einfluss auf die Operncomposition im Allgemeinen war indess Jahrzehnte lang noch nicht sehr bedeutend, bis um 1760 Piccinni glänzend hervortrat. Sein Name war es, den der Knabe Wolfgang Mozart am meisten nennen hörte, wenn von den beliebtesten Bühnencomponisten des Tages die Rede war, und der Stil dieser Musik entsprach so sehr dem ganzen Zeitbewusstsein, dass er dadurch allgemein verstanden und nachgeahmt wurde.

Das Lied, im Gegensatz zur Arie, kann als Begleiter und naher Verwandter der komischen Oper bezeichnet werden. Nicht dass jene italienische Opera buffa vorzugsweise das Lied gepflegt und hauptsächlich aus Liedern bestanden habe, — wenn die Leser hier demnächst einen Bericht über Piccinni's komische Hauptoper erhalten, so werden sie aus demselben ersehen (was übrigens auch schon aus verwandten Werken Mozart's entnommen werden kann), dass die Opera buffa in der

Digitized by Google

Pflege der virtuosen Arie der Opera seria nicht nachstand. Aber die komische Oper bot noch einen andern Ursprung, und dieser liegt in dem Liederspiel oder Balladengesang, welcher merkwürdigerweise zur selben Zeit, als Pergolese erstand, in der Londoner »Bettler-Oper« (1728) zuerst mit ungeheurem Erfolg auf die Bühne kam. Die Wirkung dieses Gesanges war mit der Zeit um so unwiderstehlicher, weil die gesammte Dichtung in dieselbe Bann einlenkte. Eben damals, als Piccinni durch seine »buona figliuola« der Opera buffa den ersten Platz im Theater eroberte, um 1760, trat Percy mit seinen alten Balladen hervor, und wurde Goethe als der hervorragendste Dichter der neueren Zeiten zugleich der grösste Liederdichter, den men kennt. Dies bewirkte eine Umbildung nicht nur der Dichtungs-, sondern auch der Musikformen von Grund aus. Mozart liess die neue Macht voll auf sich wirken, wie man es von einem so grossen Genie erwarten kenn; seine Lieder gehören zu den frühesten wie zu den schönsten ihrer Art und können nur mit Goethe's Gedichten verglichen werden. Weil sie bis dahin etwas nebensächlich behandelt waren, habe ich sie in dem Aufsatze »Mozart's Lieder« (Allg. Mus. Ztg. 1877, Sp. 16—164) mit Rücksicht auf die Bedeutung, welche sie für Mozart's Entwicklung besitzen, in Zusammenhange besprochen. Ihr Werth ist schwerlich zu überschätzen. Besonders wichtig sind die Jugenderzeugnisse unter ihnen, so wichtig, dass ich das Lied »die grossmüthige Gelassenheit« in dem angeführten Aufsatze Sp. 34 das ausserordentlichste und gehaltvollste Product aus seiner Jugendzeit genennt habe. Es entstand ungefähr lich etwa ein Jahr nach der Oper Mitridate, was als zuverlässig gelten kann. Welche Bedeutung das *Lied* für Mozart hatte und dass es von Kindheit an in seinen Gedanken eine bevorzugte Stellung einnahm, wird hiersus von selber klar. Nun sind aber Lied und Arie von einer grundverschiedenen Form. So lange das Lied seine einfach strophische Gestalt behält, entweder nur in einem Theil oder mit Auf- und Abgesang, steht es friedlich neben der grossen Arie als glückliche Ergänzung und erfreuliche Abwechslung; aber von dem Augenblicke an, wo das Lied statt der strophischen die durchcomponirte Gestalt annahm und damit in Recitativ und Arie übergriff, begann ein Kampf, der naturgemäss mit einer Abschleifung und Auflösung der früher in Recitativ und Arie gestalteten und klar geschiedenen Formen enden mussle. Von dem durchcomponirten Liede hat bereits Mozart unübertroffene Muster geschaffen: der Zwiespalt wurde also schon in seine eigne Ariencomposition getragen, ja bereits bei Gluck's Reformen ist die neue Macht des Liedes wesentlich betheiligt. Die nächste und für die Dauer folgenreichste Wirkung des Liedes auf die Arie bestand derin, dass es derselben sein eignes Mesas unterschob. Das Mesas des Liedes ist offene, das der Arie dagegen geschlossene Zusammensetzung; desbalb besitzt das Lied eine auslaufende und die Arie eine abgerundete Strophe. Seit etwa 1760 macht sich nun immer mehr das Streben bemerklich, der Arie die Rundstrophe zu verkümmern. Man liess den Mittelheil fort oder zog ihn zusammen, bildete ihn mitunter auch zu einem langen Satze aus von abweichendem Tempo, worauf die Wiederholung des ersten Theiles unterblieb, so dass die Arie damit die Gestalt von zwei durchcomponirten Liedstrophen erhielt. Wo das de Capo noch beibehalten wurde, de erlitt es gewöhnlich eine Verkürzung in der Composition, obwohl das Einzelne für die Virtuosen weit breiter als früher ausgesponnen wurde. Sehr oft fiel der Mittelheil ganz fort, dafür erfuhr der erste oder Haupttheil ein de Capo in sich, aber ein musikalisch veränderles, indem die erste Hälfte zur Dominante sufstieg, die andere denn von dort auf den Grundton zurückging. Eine gewisse Abrundung und Harmonie wer hiermit ellerdings erreicht, aber eine mehr instrumentale, bei welcher der Gesang die Kosten zu bestreiten hatte. Als men erst so weit gekommen war, wollte die elte Arie mit ihren festen drei Theilen nicht mehr schmecken; man strich des de Capo, sehr oft auch den Mittelheil und experimentirte hin und her, componirte auch in bekennte oder berühmte Werke neue Arien und Ariensätze binein. Hierbei gelangte men aber mit den eigenen Ariensuchen zu keiner Form, die in künstlerischem Werth wie in allgemeiner Gültigkeit nur entfernt mit der preisgegebenen früheren Arie sich hätte messen können, und das ist begreiflich; denn da das ganze Gebiet von einem fremden Herrn regiert wurde, musste man diesem folgen, seine Neigungen und Gesetze also unterdrücken. Erwägt man dies, so wird die Entwicklung verständlich, welche jener Theil der musikalischen Kunst bis in unsere Tage binein genommen hat, und man wird sich zugleich sagen können, dass die Urtheile dieser ganzen Zeit über die elicisassische Arie ohne Werth sind.

(Fortsetzung folgt.)

Jessonda
Oper von Spohr.

Eine Kritik aus dem Jahre 1827 von *E. Kratz.*

Vorbemerkung. Als die bekennte Oper Spohr's 1826 in Hamburg zur Aufführung kam, lebte dort ein Dr. philos. E. Kratz, Kammersänger der Frau Prinzessin Wilhelm von Preussen, welcher die neuen Theaterercheinungen einer scharfen Kritik unterzog. Seine ungeeirten Bemerkungen sind noch jetzt in mancher Hinsicht von Werth. Den nachfolgenden kleinen Aufsatz über Jessonda publicirte er in einem Schriftchen betitelt: »Kritik mehrerer literarischen und artistischen Erscheinungen in Hamburg vom November 1826 bis Mai 1827, die Sensazion gemacht. Von E. Kratz. . . .« Hamburg und Bremen 1827. 68 Seiten kl. 8. (Der betreffende Aufsatz steht S. 51—55.)

Inhelt. Jessonda, eine Portugiesin, ist nach Ostindien gekommen und dort an einen alten Rajah verheirathet, welcher soeben gestorben. Die Oper beginnt mit Todesgesangen. Jessonda soll nach der Landessitte mit ihrem Manne verbrannt werden. Sie hatte vor ihrer Verheirathung einen portugiesischen Officier geliebt, der in Ostindien war, aber wieder nach Europa zurück mussle, d'Acunhe. Dies theilt sie ihrer Schwester Amazily und zugleich mit, dass sie nur des Rajeh Freundin gewesen sei; ihre Liebe für d'Acunha ist noch so, als hätte sie nie eine Unterbrechung erlitten. Ein junger Bramine, Nadori, muss ihr ensündigen, sich zum Tode zu bereiten, er kenn es aber ihm herausbringen, denn er verliebt sich dabei wider seine Pflicht in Amazily. Der Rajeh befend sich vor seinem Tode mit den Portugiesen im Kriege, weil er sie aus einem ihrer Dörfer vertrieben; jetzt ist aber Waffenstillstend. Portugel hat frische Truppen bergesandt und einen neuen Anführer, welches d'Acunhe ist. Auch er erinnert sich beim Betreten des Bodens seiner frühern Liebe wieder und erzählt seinem Heuptmanne viel davon. In seiner Gewalt befindet sich eine heilige Quelle, zu welcher Jessonde vor ihrem Tode nach dem Gebrauche noch gehen muss, was er erlaubt. Er ist dabei, sie erkennt ihn sogleich und fallt in Ohnmecht; sie erneuern ihren Liebesbund. Auch Nadori verstandigt sich mit Amazily und versprecht, Alles zur Rettung Jessonde's zu thun. Dies will auch d'Acunha; aber er hat sein Wort gegeben, den Waffenstillstend nicht zu brechen, und derf derum nicht Gewelt brauchen. So muss Jessonda zum Tode, wie sehr sie sich dagegen strabbt. Unterdessen hat der Oberbramine Dandau, der Portugiesen leichter Herr zu werden. Nachts im geheim Truppen gegen sie gesandt, um sie zu überfallen. Nadori verrath den sogleich d'Acunhe, welcher, durch diese Treulosigkeit seines Wortes enthunden, die Stadt sturmt, und noch zu rechter Zeit ankommt, um Jessonda zu retten.

Urtheil. Eine schlechte Oper, Text und Musik.

Gründe. Der an sich gute Hauptgedanke: »Jessonda, die ein Opfer unmenschlicher Gebräuche werden soll, wird von ihrem alten Geliebten gerettet,« geht durch seine nächste

Digitized by Google

Umgebung, durch die schlechte Nebenhandlung und durch die grösstentheils flachen Karaktere, kurz! durch schlechte Bearbeitung des Stoffes zu Grunde.

Zur nächsten Umgebung gehört, dass sie an einen alten Mann verheirathet war, dessen Freundinn sie nur gewesen sein will, was sie erst nach seinem Tode sagt und zwar der Schwester. Man ist um so geneigter, dies für eine Unwahrheit zu halten, da man kein Mädchen zur Freundinn heirathet, wenn man auch noch so alt ist, und die Schwester dies denn doch wohl eher gewusst haben würde. Eben dazu gehört, dass sie jetzt, wo sie nach den ihr wohlbekannten Landesgebräuchen sterben soll, so lebhaft an einen Geliebten denkt, zwischen dem und ihr es nie zu einer Erklärung gekommen, und der schon seit mehreren Jahren viele tausend Meilen von ihr ist, ohne dass sie das Geringste von ihm gehört, und dass sie bei seinem plötzlichen Erblicken ihn sogleich erkennt, als hätte sie ihn gestern erst gesehen. Alles fast unnatürlich, denn hätte sie d'Acunha wirklich geliebt, hätte sie keinen alten Mann geheirathet. Bei ihm ist es natürlich, dass er beim Betreten des Bodens an seine frühere Liebe denkt und sie nicht sogleich wieder erkennt.

Zur schlechten Nebenhandlung gehört, dass sich diese Liebeserzählungen und Liebe nebst den Vorbereitungen zum Feuertode doch zwei Acte schleppen und langweilig werden! Die letzteren werden im dritten Acte nun ernstlich, es dauert fast eine Viertelstunde lang, dass man es recht müde wird, das Götterbild stürzt herab und am Ende des Actes kommt es endlich zum Verbrennen, aber die Befreiung ist auch sogleich da. Diese ist durch nichts vorbereitet; das Verbrennen, dass Dandau heimlich Truppen ausrücken lässt, Nadori dies d'Acunha anzeigt und dieser stürmt — alles kommt einem mit einmal über den Hals, so dass man, da zu alle dem Zeit gehört, nicht die Ueberzeugung von der Möglichkeit, welche blos begründete Handlungen bewirken, gewinnen kann, wie beim Maurer (»Maurer und Schlosser« von Auber) auf ähnliche Art. Es ist ein seichtes Spiel mit allem von Anfang bis zu Ende; denn auch der Raum ist so wenig geschieden, dass sie fast alle zusammen zu leben scheinen. — Der Zusammenhang der Worte fehlt selbst oft.

Zu den flachen Karaktieren gehört zuerst Jessonda. Ein Mädchen, an einen alten Mann verheirathet, ist nie ein interessanter Karakter; den Fall ausgenommen, dass sie gezwungen ward oder ihre Neigung der kindlichen Liebe zum Opfer brachte, der hier nicht ist. Ein Mensch ferner, der sich der Nothwendigkeit nicht unterwirft, wenn er zu ohnmächtig ist, dagegen anzukämpfen, ist gleichfalls ohne Interesse; er zeigt nur Schwäche, wie hier Jessonda bei dem ihr bestimmten Tode; aber unverständig, ja lächerlich ist es, wenn sie gegen das Ende ruft: »ich will, ich muss leben«, da sie sich den Augenblick darauf der Macht der Religion unterwerfen muss. d'Acunha ist gleichfalls weder ein General, noch sonst etwas, flach durch und durch. Nadori, der seine Pflicht so leicht, so ohne allen Kampf vergessende Bramine, kann uns eben so nur gleichgültig sein, wenn nicht verächtlich. Und so die übrigen! — Auch sind die Namen grösstentheils nicht wohlklingend, Dandau, d'Acunha, Jessonda zu voll für einen weiblichen Namen.

Die Musik. Spohr ist und wird kein Opernscomponist werden. Ein solcher muss vor allem ein warmes Gefühl haben, um die verschiedenen Lagen des Lebens zu durchdringen; Spohr aber ist stolz und kalt, andern Theils auch wieder zu leicht. Die Hermonie soll den Abgang der Hauptsache ersetzen, was sie selten thut; daher sind seine Compositionen gelehrt, studiert, schwierig. Die Ouvertüre hat starke Reminiscenzen aus Othello, dem Freischütz und Preciosa, und hätte ich Lust, die Oper öfter zu hören, fände ich ihrer auch wohl noch mehrere; das Uebrige, wie gesagt, gesucht, studiert, nie ansprechend. Die Polonaise und das Duett zwischen Nadori und Amazily fangen angenehm an, aber kaum bis zur Hälfte, so schlägt ihm der Gelehrte wieder in den Nacken und es ist vorbei.

Die Oper wird sich nicht halten, wie sie denn anderwärts schon vergessen ist.

Wie viel besser ist ein entfernt ähnlicher Stoff im »Ferdinand Kortez« behandelt! wie vortrefflich in dem ähnlicheren »unterbrochenen Opferfeste«! und aber so in dem noch ähnlicheren »Azure«! Welche Karaktere in den letzteren, welche Handlung, welche Musik!

Berichte.

Leipzig.

Für das 17. Gewandhaus-Concert (16. Febr.) war ein Künstler gewonnen, der in dieser Saison schon einmal hier aufgetreten ist: Dr. Fr. Krückl aus Hamburg. Ueber dessen erstes Debut berichteten wir nicht, da wir verhindert waren, dem Concerte beizuwohnen; mit um so grösserer Freude begrüssen wir daher diese Gelegenheit, Vasanntes nachzuholen. Herr Krückl schied am Ende der vorigen Saison aus dem Hamburger Opernpersonal aus, dem er in den letzten Jahren angehört hatte, und lebt jetzt in Hamburg als Gesanglehrer, in welche Thätigkeit er sich durch ein von grossem Erfolge begleitetes Concert im October daselbst einführte. Sein tiefer klangvoller Baryton zeigte sich gestern den Anforderungen, welche die von ihm gesungene Arie von *Gluck* »O del mia dolce« an ihn stellte, vollkommen gewachsen. Mit grosser Geschicklichkeit verstand es der Sänger, das verschiedenen Colorature und schwierigen Stellen, an denen in dieser Arie wahrlich kein Mangel ist, gerecht zu werden und dabei Alles mit dem Wohlklang der Stimme zu vereinbaren. Künstlich war der Vortrag der drei Lieder: »Nachtstücke von *Schubert*, »Abendreih'n« von *C. P. Gradener* und »Fluthenreicher Ebro« von *Schumann*, in welchem er uns Gelegenheit bot, sein Verbinden von Brust- und Kopftone bewundern zu können. Durch reicha Beweise der Anerkennung sah sich Herr Dr. Krückl genöthigt, als Zugabe ein Lied von *Reinecke* zu singen. — Der junge Pianofortevirtuos Herr Carl Reisenauer aus Königsberg, der andere Solist dieses Abends, arntete ebenfalls vielen Beifall. Er hatte das Es dur-Concert von *Beethoven* und den *Schumann*'schen »Carneval« zum Vortrage gewählt, beiden Werke, die gründliche Technik und ausdrucksvolles Spiel erfordern, von denen besonders der »Carneval« in seinen verschiedenartigen kleinen Theilen die grösste Mannigfaltigkeit der Ausbildung des Spielers verlangt. Herr Reisenauer wurde seinem künstlerischen Spiel angemessen sehr gut aufgenommen. — Ausser den erwähnten Stücken wurden als Orchesterwerke noch die C dur-Ouvertüre (Op. 115) von *Beethoven* und die A moll-Symphonie von *Mendelssohn* gespielt.

Ein schönes, sich steigerndes Programm bot der 6. Kammermusik-Abend im Gewandhaus (23. Februar): Streichquartett A-moll Op. 29 von Franz Schubert, liebenswürdig ansprechend; Clavierquintett F-moll Op. 34 von Brahms, imposant und geistreich; Streichquartett B-dur Op. 130 von Beethoven, theils heiter und humoristisch, theils voll des tiefsten Gefühls. Das Spiel der Ausführenden (der Herren Concertmeister Schradieck, Belland, Thümer, Schröder und Eibenschütz; war correct und fliessend, namentlich auch in dem technisch äusserst schwierigen Beethoven'schen Quartett, doch vermissten wir im letzteren, sowie in dem Quintett von Brahms mitunter die feinere Ausarbeitung, das tiefere Sichversenken in den Geist der Composition, während andererseits das charakteristisch Reizvolle der Schubert'schen Musik, die durch die Mollionart sanft gedämpfte Heiterkeit, zu guter Wirkung gebracht wurde.

Digitized by Google

Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

[23]

Joachim Raff.

Op. 212. **Welt-Ende; Gericht; neue Welt.** Oratorium nach Worten der heiligen Schrift.
Clavierauszug mit Text gr. 8°. Cart. ℳ 10. —. Textbuch 20 ₰. Chorstimmen ℳ 6. —.

Julius Röntgen.

Op. 18. **Concert (D dur) für Pianoforte und Orchester.**
Pianoforte- und Orchester-Stimmen ℳ 15. —.
Pianoforte (die Orchesterbegl. für Pianoforte arrang.) ℳ 7. 50.

[22] Soeben erschienen in meinem Verlage:

Zwei Gedichte

von

Heinrich Leuthold

componirt von

Emil Keller.

Op. 19. No. 1. **Am Meere,** für Tenor-Solo (Bass-Solo ad libitum) und Männerchor.
Partitur und Stimmen . . . . . Pr. ℳ 1,40.
Stimmen: Tenor I, Bass I à 80 ₰. Tenor II, Bass II à 40 ₰.

Op. 19. No. 2. **An einem Grabe,** für Männerchor.
Partitur und Stimmen . . . . . Pr. ℳ 1,40.
Stimmen: Tenor I, II, Bass I, II à 40 ₰.

Sneewittchen.

Kirchendichtung

von

August Freudenthal

in Musik gesetzt

für

Männerstimmen, Soli (Tenor und Bass) und Chor

mit Begleitung von Orchester oder Pianoforte

von

Emil Keller.

Op. 20.

Clavierauszug Pr. 3 ℳ.
Chorstimmen: Tenor I, II, Bass I, II à 80 ₰.
Partitur und Orchesterstimmen sind in Abschrift durch die Verlagshandlung zu beziehen.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[24] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Vierundzwanzig

VIOLINETÜDEN

von

Fiorillo, Kreutzer und Rode.

Für

Viola

übertragen,

systematisch progressiv geordnet, mit Fingersatz und Bogenstrichen versehen

von

Friedrich Hermann.

Heft I. Preis 3 ℳ. **Heft II.** Preis 3 ℳ 50 ₰.

Eingeführt am Königlichen Conservatorium der Musik zu Leipzig.

[25] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Werke

von

Josef Löw.

Für Pianoforte zu zwei Händen. ℳ ₰

Op. 226. **Melodische Vortragsstudien.** 2 Hefte . . . à 4 —

Einzeln:

No. 1. Am Bache . . . — 80
No. 2. Abendspaziergang . . . — 90
No. 3. Am Springbrunnen . . . — 85
No. 4. Russisch . . . — —
No. 5. Romanische Weisen . . . — 85
No. 6. Unruhe . . . — 80
No. 7. Rascher Entschluss . . . — 85
No. 8. Gretchen am Spinnrad . . . — 80
No. 9. Träumerei . . . 1 —
No. 10. Maskenscherz . . . — 90
No. 11. Mondnacht am See . . . — 80
No. 12. Restlose Liebe . . . — 80

Op. 279. **Sechs instructive melodische Clavierstücke** ohne Octavenspannung und mit Fingersatz . . . . . 3 —

Op. 305. **Für kleine Hände.** Zehn leichte melodische Charakterstücke für Pianoforte in fortrückenden Sextenspannungen ohne Daumenuntersatz als angenehme und instructive Beigabe zu jeder Clavierschule zur Erweckung eines richtigen Vortrages.

Heft 1. Waldesruhe, Cavatine, Glückliche Ferienzeit, Ländler-Arie, Rondo. . . . 2 50
Heft 2. Barcarolle, Romanze, Walzer-Rondino, Zaubermärchen, Schlussstudie . . . 2 50

Für Pianoforte zu vier Händen.

Op. 194. **Bilder in Tönen.** (Album für die Jugend.) Dreissig kleine charakteristische Stücke. Die Prime im Umfange von fünf Tönen.) Mit besonderer Rücksicht auf Rhythmik.
3 Hefte . . . à 3 —
— Dasselbe complet . . . 7 50

Op. 288. **Zwei instructive melodische Sonaten** ohne Octavenspannung und mit Fingersatz für zwei gleich weit vorgerückte Spieler.

No. 1 in C dur . . . 2 25
No. 2 in A moll . . . 2 25

Op. 299. **Tonblüthen.** Zwölf melodiöse Clavierstücke in fortrückenden Sextenspannungen ohne Daumenuntersatz und ohne Octaven in langsam fortschreitender Stufenfolge geordnet, als angenehme besonders rhythmisch-instructive Beigabe zu jeder Clavierschule.

Heft 1. Goldne Jugend. Heiterer Walzer . . . 2 50
Heft 2. Rondo à la Polka. Auf sanften Wellen . . . 2 50
Heft 3. Zufriedenheit. Defilir-Marsch . . . 2 50
Heft 4. Romanze. Alte Polacca . . . 2 50
Heft 5. Rhapsodie. Arietta . . . 2 50
Heft 6. Frohsinn. Ungarisch . . . 2 25

Op. 330. **Sechs rhythmisch-melodische Tonstücke.** Zum Gebrauch beim Unterricht für zwei Spieler auf gleicher Ausbildungsstufe.

No. 1. Ferien-Rondo . . . 1 25
No. 2. Fest-Polonaise . . . 1 25
No. 3. Spielmanns Ständchen . . . 2 —
No. 4. Deutscher Walzer . . . 1 50
No. 5. Italienisches Schifferlied . . . 1 50
No. 6. Heroischer Marsch . . . 1 50

Op. 350. **6 Rhapsodien böhmes.**

No. 1 en La-mineur (A moll) . . . 1 50
No. 2 en Ut-mineur (C moll) . . . 1 25
No. 3 en Sol-mineur (G moll) . . . 1 50
No. 4 en Re-mineur (D moll) . . . 1 50
No. 5 en Mi-mineur (E moll) . . . 1 50
No. 6 en Fa-mineur (F moll) . . . 2 —

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Dresdener Strasse 44. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährlicher Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 1. März 1882. **Nr. 9.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Giovanni Battista Pergolese. (Fortsetzung.) — Spicilegia. (Fortsetzung). — Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben des Jahres 1881/82. — Berichte (Leipzig). — Anzeiger.

Giovanni Battista Pergolese.

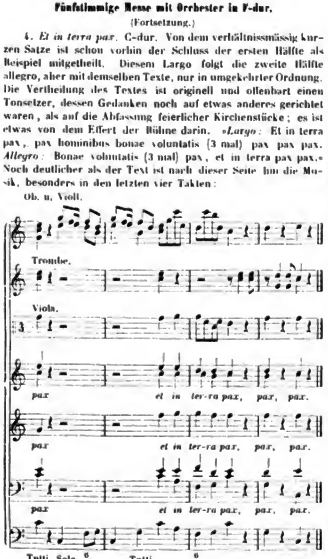
A. Kirchenmusik.

I.

Fünfstimmige Messe mit Orchester in F-dur.

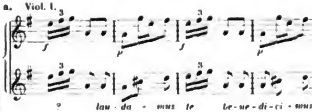
(Fortsetzung.)

4. *Et in terra pax.* C-dur. Von dem verhältnissmässig kurzen Satze ist schon vorhin der Schluss der ersten Hälfte als Beispiel mitgetheilt. Diesem Largo folgt die zweite Hälfte allegro, aber mit demselben Texte, nur in umgekehrter Ordnung. Die Vertheilung des Textes ist originell und offenbart einen Tonsetzer, dessen Gedanken noch auf etwas anderes gerichtet waren, als auf die Abfassung feierlicher Kirchenstücke; es ist etwas von dem Effect der Bühne darin. »*Largo*: Et in terra pax, pax hominibus bonae voluntatis (3 mal) pax pax pax. *Allegro*: Bonae voluntatis (3 mal) pax, et in terra pax pax.« Noch deutlicher als der Text ist nach dieser Seite hin die Musik, besonders in den letzten vier Takten:

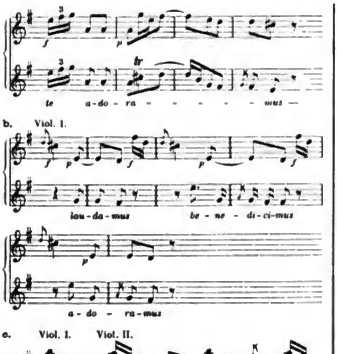


Auch der Largo-Satz schliesst ähnlich auf spaxe mit Viertelnoten und -Pausen, wie aus dem obigen Beispiel zu ersehen ist; hier steht also in lebhafterer Bewegung der bewusste Gegensatz. Wenn man sich nun das Allegro auch als ein sehr mässiges vorstellt, so bleibt doch immer noch ein ziemliches Quantum von Lustigkeit übrig, welches sich mit diesem Texte nicht recht vertragen will. Es ist namentlich die, später bei Mozart mit so grosser Wirkung vorkommende Schlusswiese des Gesanges mit untermischten Pausen. So etwas konnte nur ein für die Bühne prädestinirter Componist schreiben, und an dieser Stelle sehen wir die komische Oper um die Ecke blicken.

5. *Laudamus te.* Sopran I solo, G-dur. War die vorige Nummer nur kurz, so ist dagegen diese Arie ziemlich ausgedehnt. Es ist in allem Betracht ein interessantes Stück. Zunächst wegen der Form. Trotz einer Länge von 146 Dreiachtel-Takten besitzt die Arie keinen Mitteltheil, sondern zerlegt sich in zwei Hälften, von denen die erste in der Tonart der Dominante, die zweite in der Tonica schliesst. Vorspiel und Gesang beginnen mit demselben Motiv, und zwar fängt der Gesang auch bei der zweiten Hälfte in G-dur an, obwohl die erste in D-dur abschloss; das Hauptmotiv ist also wiederholt eingeprägt, und diese deutliche Markirung war bei Pergolese's Compositionsweise besonders vortheilhaft. Wie schon bemerkt, liebt er kurzen beständigen Wechsel von forte und piano, ist auch in der Modulation weder entschieden, noch besonders reich an Mitteln; eine ebenmässige Fortleitung und doch reiche Entfaltung wird ihm in der freien Composition, wo er nicht den erlernten Contrapunkt zu Hülfe nehmen kann, ziemlich schwer. Er ist daher sowohl in Gefahr monoton zu werden, als seine Gebilde in kleine Gruppen auseinander fallen zu lassen. Letztere Gefahr ist die grössere für ihn, weil seine Melodiebildung, ja sein ganzer musikalischer Charakter nach dieser Seite neigt. Es ist nicht blos ein äusserliches Kokettiren mit Piano und Forte, der Grund liegt tiefer. Man vergleiche nur folgende drei verwandte Weisen, in denen gewisse Textworte hier vorgetragen werden:

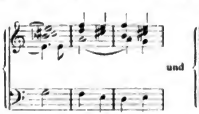


Digitized by Google

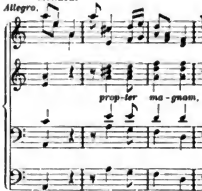


Die Violine ist beigeschrieben wegen der dynamischen Bezeichnung. In der hier gewählten Betonung, in der Wiederholung dieser kleinen Gruppen und in dem ganzen Aufputz wird wohl Niemand eine dem Texte besonders angemessene Würde entdecken. Das sind aber die kleinen Einfälle, an denen Pergolese so reich ist und die ihn als den wahren Vorläufer Mozart's hinstellen. Die Heimath dieser kleinen sprechenden Figuren ist nun nicht die Kirchenmusik, ja nicht einmal das Oratorium oder die Opera seria — sondern wir sehen hier abermals, wie die komische Oper auf liebenswürdige Art um die Ecke blickt. Der ganze Satz ist anmuthig, gesanglich schön und sehr wirksam; man wird ihn bald lieb gewinnen. Die zweite Hälfte hat eine etwas grössere Ausdehnung als die erste und ist auch um soviel nachdrücklicher, in den Figuren glücklicher, was der Gesammtwirkung zu statten kommt. Die andere Arie, welche in dieser Messe noch vorhanden ist, N° 9 »Quoniam tu solus sanctus« für den zweiten Sopran, hat dieselbe Form, mit dem Unterschiede, dass die zweite Hälfte nicht wieder in der Tonica, sondern in der Dominante beginnt.

6. *Gratias agimus tibi.* E moll-A moll. Chor zu fünf Stimmen über die Worte »*propter magnam gloriam tuam*« Allegro, dem aber ein Largo von nur drei Takten über »gratias agimus tibi« vorausgeht, welches E-moll anfängt und E-dur endet. Das Allegro beginnt und schliesst in A-moll. In diesem Stücke ist das Einzelne besser als das Ganze, obwohl letzteres nicht ohne Schwung und ersteres nicht ohne Fehler ist. Es ist etwas leicht gearbeitet und ermangelt der rechten Einheit. Stellen wie diese

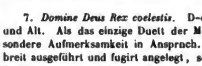


zeigen keine sehr sorgliche Ueberlegung, und in



erblicken wir wieder das Gesicht der komischen Oper. Es sind nicht die leichten recitativartigen Betonungen, wodurch Dergleichen schon die Heimathsberechtigung im komischen Bereiche erhält, denn dieselben können mit ausserordentlicher Wirkung in den erhabensten Gesängen auftreten, sondern der ganze Aufputz ist entscheidend.

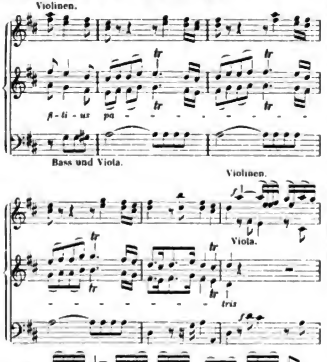
7. *Domine Deus Rex coelestis.* D-dur. Duett für Sopran und Alt. Als das einzige Duett der Messe nimmt es eine besondere Aufmerksamkeit in Anspruch. Es ist auch ziemlich breit ausgeführt und fugirt angelegt, so dass man mit einiger Erwartung an das Stück herantritt. Das Hauptthema, mit welchem das Vorspiel und darauf der Alt beginnt:



verspricht allerdings nicht viel, denn hier haben wir die verzwickte Declamation der Melodien der neapolitanischen Schule, bei denen ein dem Sinne nach schöner Ausdruck nicht möglich ist. Der Alt singt sein Thema bis er im zwölften Takte in der Tonart der Dominante schliesst. Mit seiner Schlussnote fällt der Anfang des Soprans zusammen, welcher aber in A-dur sowohl beginnt als endet und bereits mit neun Takten fertig wird. Hierauf singen beide neun Takte lang in Terzen zusammen und schliessen in H-moll, Weil dieser Schluss ungefähr in der Mitte steht, kann man das Bisherige als des Duettes erste Hälfte ansehen. Es tritt auch von hieran eine gewisse rückläufige Modulation ein, denn das Zwischenspiel leitet von H-moll in drei Takten nach A-dur, in welche Tonart jetzt der Sopran mit dem Anfangsthema einsetzt. Weil ihm schon nach vier Takten der Alt folgt, hofft man die bisher entbehrte kunstvolle Stimmenverflechtung zu erhalten, wird aber getäuscht, denn der Alt singt seine vier Takte ebenfalls in der Einsamkeit, worauf zwar ein Zusammengehen erfolgt, aber lediglich wie vorhin, nur mit

Digitized by Google

dem Unterschiede, dass statt der Terzen jetzt lauter Sexten vorgespannt werden. Zuerst kommen dieselben sieben Takte lang hinter einander, dann verschnaufen sich die Sänger während eines dreitaktigen Zwischenspiels, um darauf in sechs neuen Takten wesentlich dasselbe zu sagen und greifen endlich nach einem Zwischentakte zu der Finalcadenz aus, die mit drei Takten abgethan ist. Alles, wie gesagt, in Sexten. Wie hieraus zu entnehmen ist, sieht die zweite Hälfte des vorliegenden Duettes etwas bunter aus, als die erste; aber eine besondere Kunst wird man wohl nirgends bemerkt haben, weder in der Behandlung der Singstimmen, noch in der Formirung des ganzen Satzes. Wenn das Stück besser ist, als viele andere Duetten von ähnlicher Anlage und aus derselben Schule, so liegt es daran, dass Pergolese der Autor war, aus dessen Feder nichts Bedeutungsloses kam. Von den erwähnten Sextengängen mit dem verbindenden oder, wenn man will, trennenden Zwischenspiel müssen wir hier ein Beispiel geben:



In der Begleitung zu »patris« wird man leicht wieder Elemente entdecken, die dem Sextengange das Feierliche, was er an sich noch haben könnte, eher verkürzen als erhöhen. Aber es ist besonders das kleine Zwischenspiel, auf welches wir hier die Aufmerksamkeit lenken möchten. Dasselbe moduliert von D-dur nach A-moll, und entspricht einem gleich langen Zwischenspiel am Ende der ersten Hälfte, welches von H-moll ebenfalls nach A-dur führt, was schon oben erwähnt wurde. Das eigentliche Ritornell moduliert nicht, es bleibt in der Tonart, ist also wirklich nur ein Nachklang des Gesanges und überlässt es den Sängern, am Schlusse des Ritornells frei denjenigen Ton zu ergreifen, in welchem weiter gesungen wird. Das ist die beste, weil wahrhaft gesangliche Weise, während hier bei Pergolese's Zwischenspielen die Instrumente den Ton bestimmen, also die vormundschaftliche Führung des Gesanges übernehmen. Durch die Unfreiheit, welche dem Gesange damit eigen wird, büsst derselbe jenen Ausdruck ein, der aus freier Selbstbestimmung hervorgeht und eben durch das in ihm liegende Unerwartete. Ueberraschende die Composition belebt. Bei Pergolese's Zwischenspielen drängt sich daher die Begleitung in einer Weise vor, die den Gesang schädigt; und hiermit machen wir die interessante Wahrnehmung, dass bereits bei ihm die Instrumentalmusik mitunter das Vocale zurück drängt. Wäre der wahrgenommene Fall vereinzelt, so könnte man ihn als bedeutungslos unberührt lassen; aber dass er für unsern Componisten charakteristisch ist, beweist das Gloria Nr. 3. Dort schliesst der Chor in C-dur, das Nachspiel läuft dann in den bisher gehörten Figuren noch drei Takte lang fort und wendet sich gegen Ende plötzlich nach G-dur. Der nächste Satz beginnt nun in G-dur, man möchte also geneigt sein sich damit zu beruhigen, dass Pergolese zu dem G dur-Accord dieses Chores habe hinleiten wollen. Aber der Schluss auf *G*, den die Instrumente machen, ist formell so vollständig, wie er nur statthaft sein kann, wenn auch der vorauf gehende Gesang in derselben Tonart endet, mit anderen Worten, wenn die Instrumentaltakte ein wirkliches Nachspiel bildeo. So wie sie jetzt stehen, sind sie ein offenbarer Missgriff, da sie dem dritten Satze deo Abschluss rauben, ohne dem vierten irgeodwie zu nützen.

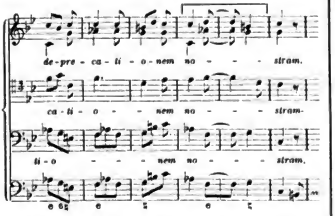
8. a. *Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.*
b. *Qui tollis peccata mundi, suscipe etc.*
c. *Qui sedes ad dexteram patris, miserere nobis.*

Der hier aufgeführte dreitheilige Satz, der längste der ganzen Messe, muss seiner Form nach als ein Chor mit da Capo bezeichnet werden. Die 19 Takte, welche den Absatz 8ª ausmachen, kommen bei 8° ohne irgend welche Veränderung wieder zum Vorschein, so dass nur die erste Hälfte des Textes verschieden ist. Zwischen beiden liegt der Mitteltheil 8ᵇ, der doppelt so lang ist als die beiden übrigen Theile zusammen genommen. In der Behandlung sind sie gleich, da überall Soli mit einfalleoden kurzen Chören vorkommen. Der Vorsatz bei seiner gedrängten Haltung und schönen ausdrucksvollen Musik verdiente wohl zum Schlusse vollständig wiederholt zu werden. Hierbei ergiebt sich nur der Uebelstand, dass die veränderten Worte »Qui sedes« etc. dem Solo zufallen und auf eine melodische Phrase kommen, welche für den früheren Text (Qui tollis etc.) besonders ausdrucksvoll war. Soll dieselbe nach der Weise des Liedes für verschiedeoe Texte gleich gut passen, so verflacht sie dadurch und tritt, das Gebiet des höheren Gesanges verlassend, eine Stufe tiefer. Als ein freilich nur kleines Anzeichen der Gleichgültigkeit, die in dieser Sache schon bei Pergolese zu bemerken ist, verdient die Stelle beachtet zu werden. In Betracht der verschiedenen Texte würde eine etwas veränderte Musik dem da Capo mehr entsprochen haben, als die Note für Note gleiche, welche hier steht.

Der lange Mittelsatz 8ᵇ »Qui tollis« etc. ist nur vierstimmig,

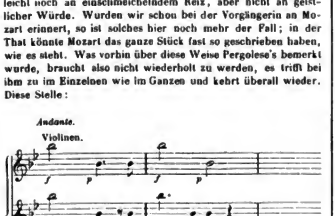
Digitized by Google

er lässt den zweiten Sopran pausiren; doch wohl nicht, um diesen für die nächste Arie frisch zu erhalten? Hier treten die Solisten theils allein, theils vereint auf, beständig mit Chorabschnitten von ähnlicher Länge durchwebt oder von ihnen gefolgt. Die Durchsichtigkeit der Anlage steht zu der Wirkung der Musik wieder im richtigen Verhältniss; in dieser Hinsicht sind Pergolese's Tonsätze gewöhnlich musterhaft, aber eine schwungvolle Einheit wird man dem vorliegenden Satze nicht nachrühmen können, dazu sind Soli und Tutti zu wenig charakteristisch geschieden. Als eine Rarität muss der Schluss des Chores angemerkt werden:

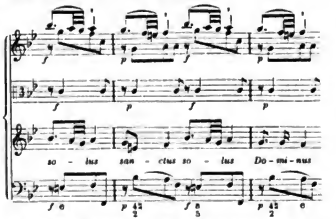


Hier haben wir also in den beiden vorletzten Takten den erweiterten dreitheiligen Takt oder die Hemiole, die im Ganzen zu der Weise der neapolitanischen Schule nicht mehr recht passen will, aber für feierlichen Chorgesang stets am Orte ist.

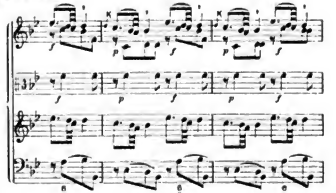
9. *Quoniam tu solus sanctus.* Solo für Sopran II in B-dur. In der Form der Arie № 5 gleich, übertrifft sie dieselbe vielleicht noch an einschmeichelndem Reiz, aber nicht an geistlicher Würde. Wurden wir schon bei der Vorgängerin an Mozart erinnert, so ist solches hier noch mehr der Fall; in der That könnte Mozart das ganze Stück fast so geschrieben haben, wie es steht. Was vorhin über diese Weise Pergolese's bemerkt wurde, braucht also nicht wiederholt zu werden, es trifft bei ihm zu im Einzelnen wie im Ganzen und kehrt überall wieder. Diese Stelle:



zeigt uns abermals das Spiel von Forte und Piano an einem besonders auffallenden Beispiel, zugleich auch die etwas hach der Geige gestreckte Melodie. Eine andere Nuance haben wir hier:



die dann in der zweiten Hälfte der Arie noch etwas weiter ausgeträndelt wird:

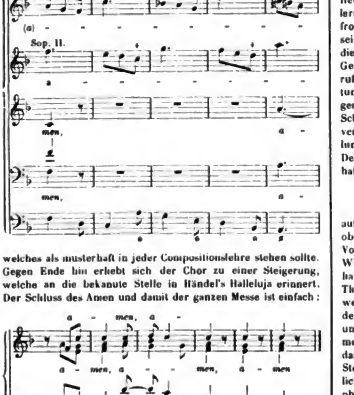


Das ist allerdings in seiner Art hübsche Musik, nur nicht gerade zu diesem Texte; wie z. B. die obige Violastelle anders als in scherzhaften Compositionen eine passende Verwendung finden könnte, dürfte schwer zu sagen sein. Pergolese ist aber unerschöpflich an derartigen Einfällen, wie Mozart, und gleich ihm kennt er jenes feine Maasshalten, in welchem selbst das weniger Passende durch den Reiz der Harmonie besticht. Freilich wirkten seine munteren und melodisch schönen Einfälle wie anlockende Verführer, welche die Menschen von dem Ausdruck des Erhabenen in der Musik abzogen. Es wurde schon vorhin bemerkt, dass die Form dieser Arie der vorigen gleich ist; auch die beiden Hälften, in welche sie zerfällt, sind ähnlich, denn in der ersten hat der Gesang 22, in der letzten 25 Takte; diese Hälften bilden in der Composition zwei selbständige Stücke, die nur die Motive mit einander gemein haben, aber in der Verwendung derselben ganz frei verfahren. Also ist schon hier bei Pergolese die Arie so geformt, wie wir sie noch funfzig Jahre später finden, z. B. bei Mozart.

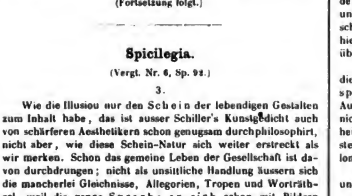
10. *Cum Sancta Spiritu ... Amen.* F-dur. Schlusschor. Die kleine Einleitung von 9 Takten ist presto, lebhaft und doch feierlich; hieran schliesst sich ein langes »Amen« im $^3/_4$-Takt, mit allegro bezeichnet. Das Amen ist ein frei fugirtes Stück, welches ziemlich unscheinbar anfängt, sich aber zu einem interessanten und wahrhaft formgemässen Vocalsatze gestaltet. Trotz seiner Länge von 164 Takten finden keine ausfüllenden Wiederholungen statt, der Componist bietet immerfort neue Gestaltungen, in welchen selbst die Motive in einer und derselben Stimme kaum zweimal sich gleich bleiben. Es beweist dies sowohl den Reichthum an Erfindung, wie auch die vollkommene Beherrschung des betreffenden mehrstimmigen Satzes bei Pergolese. Dieses Amen schrieb er als ein Seitenstück zu

Digitized by Google

dem »Christe eleison«, und es ist ein würdiger Begleiter desselben geworden. Die Stimmführung ist überall vocalmässig; wie sehr bei chromatischen Gängen ungesangliche Schritte vermieden werden, zeigt dieses Beispiel:



welches als musterhaft in jeder Compositionslehre stehen sollte. Gegen Ende hin erhebt sich der Chor zu einer Steigerung, welche an die bekannte Stelle in Händel's Halleluja erinnert. Der Schluss des Amen und damit der ganzen Messe ist einfach:



wie denn überhaupt Pergolese's Chorschlüsse nicht durch Feierlichkeit oder besondere Kunst sich auszeichnen.

(Fortsetzung folgt.)

Spicilegia.

(Vergl. Nr. 6, Sp. 92.)

3.

Wie die Illusion nur den Schein der lebendigen Gestalten zum Inhalt habe, das ist ausser Schiller's Kunstgedicht auch von schärferen Aesthetikern schon genugsam durchphilosophirt, nicht aber, wie diese Schein-Natur sich weiter erstreckt als wir merken. Schon das gemeine Leben der Gesellschaft ist davon durchdrungen; nicht als unsittliche Handlung äussern sich die mancherlei Gleichnisse, Allegorien, Tropen und Worträthsel, weil die ganze Sprache an sich schon mit Bildern durchwirkt ist, die uns als gültige Scheidemünze unentbehrlich sind.

Mattheson (1681—1764), der berühmte musikalische Schriftsteller, brachte bezüglich der theatralischen Kirchenmusik das Sprüchlein zu Gange:

Universus mundus exercet histrionem
(Die ganze Welt übt Schauspielerei)

was mit wenigem Scharfsinn sich dahin deuten lässt, dass viele, wo nicht alle Geselligkeiten der Menschen von Illusion durchzogen sind. Spricht nicht der Vater anders mit seinem Kinde als mit dem Könige — und das Kind anders zur Mutter als zu seinesgleichen?

Das griechische Grundwort Hypokrit wird gesagt vom Heuchler und Schauspieler; diesen ist daher von allen Künstlern der gute Ruf der Sittlichkeit am meisten gefährdet, so dass fromme Familien ihren Umgang fürchten. Mit Unrecht. Es mag sein, dass sein Beruf ihn an gefährliche Abgründe zieht, indem die mehrfache Darstellung verschiedener Persönlichkeiten sein Gemüth verwirrt; wir haben auch in diesem gefährlichen Beruf tüchtige Künstler, die beim strengsten Moralisten in Achtung stehen, weil nicht der Beruf, sondern die innerste Seelengestalt Quelle der Tugend, des sittlichen Lebens ist. Dass das Schauspiel an sich die Menschen nicht verschlechtern, sondern verbessern soll, hat Schiller in mehreren schönen Abhandlungen dargethan; Beispiele von Schauspielern wie Iffland, Devrient, Eckhoff, Talma, Fleck u. A. sind berühmt und ehrenhaft nicht allein durch ihre Kunst.

4.

Die allgemeine Illusion schlägt ihr Wohnhaus am liebsten auf der Bühne auf, weil hier alle Sinne, vorzüglich aber die oberen des Lichtes und Tones beschäftigt sind, und allerlei Volk von unten an seine Freude daran hat; darin liegt die Wurzel zu dem, was man neuerlich Gesammtkunst genannt hat: der Gipfel aller Poesie, wie sie nur wenigen Völkern zu Theil geworden, eigentlich nur denen, die im vollen Maass die welthistorischen Stufen durchlebt haben: vom einfältigen Epos der Erzväter zu der sonderlichen Lyrik der einsamen Ritter und Heroen, zum dritten Zeitraum des mannigfachen Getümmels, zum Drama des ausgebildeten Bürgerthums. — Auch das Drama hat historische Perioden bestanden, worans die Sternseher wiederum neue Drillinge weissagen in mittelalterliche, classische und romantische — wir halten inne mit den philosophischen Trichinen, um zu unserer einheimischen Zukunfts-Komödie den Spielraum zu räumen, der ihr gebührt.

5.

Unsere Zeit, insonderheit das lehr- und lernlustige Deutschland, will bereits aus dem edlen Spiel des Scheines einen dialektischen Uebergang vom Schein zur Wirklichkeit, den letzten kühnen Sprung der Schiller'schen Künstler auf Leben und Tod wagen, wie Einer von der romanischen Hegelei*), der schon vor 20 Jahren für möglich, wirklich und nothwendig hielt: die freigewordene Musik würde in ihrem Gipfel sich überschwingen zum Drama ohne Musik.

Damit wäre unsere theure Kunst fast abgethan, falls wir die übrigen Requisiten schon bei einander hätten: Schauspieler-Schulen vor allen Dingen, gestützt auf akademische Ausbildung durch Collegien; Aesthetik und Psychologie durften nicht fehlen; zum Morgengruss würden die Schüler der Weisheit ein Capitel der Sprachvergleichung geniessen, um zu verstehen: »Im Anfang war das Wort« — und darauf den babylonischen Thurm ausbauen.

Bis diese hohe Schule fertig ist, werden wir uns jener Worte unserer liebsten Dichter genügen lassen, da von der Tonkunst

*) Nicolo Maraelli: La ragione della musica moderna. (Neapel 1860. 397 S. p. 101.)

Digitized by Google

und Oper noch Einiges vorhanden ist, was lebensfähig scheint: was uns die heutige Oper Gutes aus der Väter Erbe geniessen lässt, was der Besserung fähig und bedürftig, und zu dem allen die Vergleichung und Wechselwirkung der Künste nach ihrem ethischen Werth, wo dann die Illusion zu ihrer vollen Gültigkeit kommt auch in unserer Kunst, die bis hieher noch kaum berührt ist.

E. Krüger.

Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben des Jahres 1881/82.

(Vgl. Sp. 330 u. f. des vorigen Jahrganges dieser Zeitung.)

Den 27. October 1881.

Den Reigen der sogenannten Advent-Concerte eröffnete gestern Abend im Museumssaale das Streichquartett des Herrn Concertmeister Walter. Demselben hatten sich wieder die Herren Kammermusiker Anton Thoms (Viola) und die Herren Hofmusiker Michael Steiger (zweite Violine) und Hans Wihan (Cello) beigesellt. Das Programm brachte, wenn auch nichts Neues, so doch länger nicht Gehörtes: Die Quartette Op. 76 Nr. 4 in B-dur von Joseph Haydn, Op. 95 in F-moll von Beethoven und das berühmte Stadler-Quintett in A-dur von Mozart für Streichinstrumente und Clarinette. Im Allgemeinen waren die Vorträge sorgfältig vorbereitet; von den einzelnen Stimmen zeigte sich auch diesmal wieder Herr Wihan am schwächsten: offenbar ist sein Ton den übrigen drei Stimmen nicht ebenbürtig. Am besten wurde das wunderherrliche, der Zeit trotzende daher niemals veraltende Quartett von Haydn, und von diesem wieder der erste Satz producirt, welchem in anmuthender Weise auch noch das Adagio folgte, während sowohl der Menuett als auch das Finale *Allegro ma non troppo* zu rasch genommen wurde und deshalb der Menuett den Charakter seiner Gattung und das Finale die ihm offenbar innewohnende komische Gravität vermissen liess. In dem hochpathetischen Beethoven-Quartett fehlte es einigermaassen an genanem Zusammenspiel und Ineinandergreifen, nicht minder an tiefer Erfassung des Inhaltes und der Bedeutung. In dem Stadler-Quintett, so betitelt, weil dasselbe von Mozart (am 29. September 1789) für den ausgezeichneten Clarinettisten und leichtsinnigen Freund Anton Stadler componirt worden ist, tritt bekanntlich das Blasinstrument dem Quartette ganz selbständig gegenüber. Ersteres erfordert daher einen Künstler allerersten Ranges. Ein solcher war der frühere Kammermusiker Faubel, von dem in Gemeinschaft mit Mittermaier, Kahl, Ehling und Joseph Menter ich dieses Werk öfters mit Vollendung vortragen hörte. Herr Hartmann ist zwar ein guter Orchesterbläser; aber sein Ton ist eher etwas dumpf als glänzend, und seine Auffassung erhebt sich nicht über das Gewöhnliche. Indem nun die Streichinstrumente diese Mängel nicht auszugleichen vermochten, machte auch das Ganze keinen grossen Eindruck.

Erfreulich ist es mir, einen trotz der Ungunst des Wetters zahlreichen Besuch und lebhafte Theilnahme des Publikums constatiren zu können.

Den 2. November 1881.

Gestern, als am Allerheiligentage, fand das erste Concert der musikalischen Akademie im Odeonssaale ausser Abonnement statt. Dasselbe brachte eine Concession an die Anhänger der Zukunftsmusik und angeblich eine Nachfeier zu Franz Liszt's siebenzigstem Geburtstage, dessen Oratorium die heilige Elisabeth, Text von Otto Roquette. Da ich weder ein Verehrer der Zukunftsmusik, noch der Orchester- oder Gesangscompositionen von Franz Liszt bin, überdies aber noch andere Abhaltungsgründe für mich hatte, dispensirte ich mich von der Betheiligung an dieser Feier; ich constatire daher nur die Aufführung und berichte über dieselbe nach dem Hörensagen und nach den Erwähnungen in den Tagesblättern. Hiernach war ein zahlreiches Publikum versammelt, welches anfänglich in zurückhaltender und kühler Stimmung verharrte und erst nach dem »Rosenwundere etwas wärmer wurde. Von da an steigerte sich die Theilnahme mehr und mehr, und es erweckten einzelne Partien des Werkes, nicht minder dessen Schluss, enthusiastische Kundgebungen. Ganz besonders fand Frau Weckerlin als heilige Elisabeth reichen Beifall. Eine Störung wurde im Laufe des ersten Theiles dadurch veranlasst, dass einem beträchtlichen Theile des Publikums die Anzeige des Concertbeginnes für $^1/_2$7 Uhr, statt wie gewöhnlich für 7 Uhr, nicht bekannt geworden war, weil dieselbe nicht genügende Veröffentlichung gefunden hatte, in Folge dessen an der nach dem Concertbeginne wie gewöhnlich geschlossenen Thüre eine Anzahl von Nachzüglern in sehr ungestümer Weise durch Poltern und Geschrei Einlass verlangte. Jedenfalls wäre dessen Gewährung, wie die Sachen einmal lagen, unter zwei Uebeln das kleinere gewesen.

Den 8. November 1881.

Sehr willkommen war mir die Ankündigung einer Soirée von Kammermusik-Abenden des Herrn Bussmeyer, indem wir zwar hier durch Herrn Walter und Genossen ein ständiges Streichquartett besitzen, das übrige umfangreiche Gebiet der Kammermusik aber sonst nur in Privatkreisen cultivirt wird. Gestern fand im Museumssaale der erste dieser Abende statt. Die Anfangsnummer bestand aus dem Trio Op. 110 in G-moll von R. Schumann, bei welchem die Herren Hofmusiker Karl Hieber die Violine und Karl Ebner das Cello übernommen hatten. Die Composition fällt in Schumann's letzte Schaffensperiode; es äussert sich in ihr bereits ein überreizter Zustand, wenn auch nicht gerade durch Verworrenheit, sondern durch Zerrissenheit und Mangel an Klarheit. Nur das Adagio konnte daher lebhafter ansprechen. Der Clavier- und der Violinspieler genügte. Herr Ebner dagegen besitzt für solche Leistungen zu wenig Ton, Auffassung und Technik. Aus letzterem Grunde konnte auch die hierauf folgende Sonate Op. 69 in A-dur von Beethoven, die übrigens an dieser Stelle vor gar nicht langer Zeit von demselben Clavierspieler vorgetragen gehört worden ist, trotz ihrer Ueberlegenheit als Composition keine Wirkung machen, mochte Herr Bussmeyer seinen Part auch noch so correct, obschon ziemlich schwunglos, vortragen. *Non omnes licet adire Corinthum;* zu deutsch: »Nicht jeder Orchestergeiger darf nach einer Beethoven'schen Sonate greifen!« Am meisten sagte mir das schöne moderne Quartett Op. 41 von Saint-Saëns in B-dur zu; eine liebliche, hauptsächlich für das Clavier berechnete Composition, welche unter Hinzutritt des Herrn Hofmusicus Karl Hieber (Viola) sehr tüchtig vorgetragen wurde. Das Publikum hatte sich sehr zahlreich eingefunden und gab seinen stereotypen Beifall zu erkennen.

Den 13. November 1881.

In der gestrigen zweiten Quartett-Soirée des Herrn Walter und Genossen liessen sich die Vortragenden wiederholt Ungehörigkeiten zu Schulden kommen, die ich nicht unbemerkt lassen kann. Die erste bestand darin, dass die Production ohne allen ersichtlichen Grund um 12 Minuten nach der bestimmten Zeit anfing; die zweite in der mehrfach unterlassenen Wiederholung von Theilen, wo solche vom Componisten vorgeschrieben war. Das Programm brachte, wie gewöhnlich, lauter längst bekannte Sachen, wenn auch Compositionen ersten Ranges. Aber ich möchte doch an die Concertgeber die Frage zu stellen mir erlauben: Giebt es denn ausser Beethoven, Mozart, Haydn und Schubert keine anderen Meister, von denen auch einmal Werke zu hören für das hier

Digitized by Google

versammelte Publikum von Interesse wäre? ja vielleicht sogar von grösserem Interesse, als die unaufhörliche Wiederholung schon so oft gehörter classischer Compositionen? Was nun die gestrige Aufführung anlangt, so fand ich die erste Nummer derselben, Beethoven's Trio Op. 9 Nr. 3 in C-moll für Violine, Viole und Cello am ungenügendsten ausgeführt. Aus dem ersten Satze wurde statt eines *Allegro con spirito* ein *Presto*; es fehlte an Reinheit des Zusammenspiels, und bei dem Cello an Fülle des Tones. Etwas besser gelang das hierauf folgende *Adagio*. mit dem Amoll-Quartett Op. 29 Nr. 1 von Franz Schubert konnte man viel eher zufrieden sein. Der schwärmerisch elegische Charakter des ersten Satzes wurde glücklich getroffen; der Menuett war reizend, und die ungarischen Motive im letzten Satze kamen charakteristisch zum Ausdrucke. Von dem grossen Cdur-Quartett Nr. 10 von Mozart gelangte das einleitende, durch seine Dissonanzen berühmte *Adagio* im $^2/_4$-Takte, weil zu schnell und ohne die nöthige Ausgleichung, sohin zu hart vorgetragen, nicht zur Klarheit. Besser war das hierauf folgende *Allegro*, während es dem zweiten Satze: *Andante cantabile* an Innigkeit und Vertiefung fehlte. Mit dem Menuette war ich einverstanden, und das Finale: *Allegro molto* machte bei virtuosem Vortrage eine brillante Wirkung. Die zahlreich versammelten Zuhörer liessen es an Beifallsbezeugungen nach jedem einzelnen Schlusse nicht fehlen.

Den 18. November 1881.

Ein ganz besonders interessantes Schauspiel gewährte das gestrige erste Abonnement-Concert der musikalischen Akademie; ein bald 79jähriger Veter führte dem Publikum seine jüngste, erst im vergangenen Sommer zur Welt gekommene Tochter vor. Der Vater war der kgl. General-Musikdirector Franz Lachner, die Tochter dessen »siebente Suite für grosses Orchester in D-moll«. Sogleich will ich jedoch bemerken, dass die Vorführung durch den Vater nicht buchstäblich zu nehmen ist, sondern statt durch diesen durch den Hofkapellmeister Herrn Levi stattfand. Die erste Suite von Lachner, ebenfalls in D-moll, erschien vor nahezu zwanzig Jahren; ich hoffe damals, der Meister würde nach derselben auch wieder einmal zur Abwechslung zur Symphonie zurückkehren. Es scheint aber, dass er sich zu dieser classischen Form und zu so hohem Fluge nicht mehr entschliessen konnte, indem er in der Zwischenzeit der ersten, die Ballsuite ungerechnet, noch sechs weitere Suiten von grösserem oder geringeren Werthe, jedoch stets interessant conciprt und höchst effectvoll instrumentirt, folgen liess. Nachdem seit dem Erscheinen der sechsten in C-dur bereits ein Zeitraum von nahezu 10 Jahren verstrichen ist und dieses Werk unverkennbar einen Nachlass in der Erfindung zu bekunden schien, war alles auf diese neue Spätfrucht sehr gespannt. Und siehe da, der alte Löwe hat wieder seine Klaue gezeigt; unsere musikalische Literatur ist um eine wunderbare Schöpfung reicher: wunderbar jedenfalls in so fern, als die Fähigkeit eines Mannes, in seinem neunundsiebenzigsten Jahre ein so frisches, schwungvolles und complicirtes Kunstwerk herzustellen, Bewunderung erregen muss. Die Suite besteht aus einer Ouvertüre, einem ernsten, rasch dahin stürmenden Satze, einem ganz originellen Scherzo mit interessanten Wendungen, einem Intermezzo, das ungemein reizend, aber von der Art ist, wie Lachner schon mehrere geschrieben hat, und endlich einer höchst charakteristischen Chaconne mit kunstvoller und brillanter Fuge, die sich gleichwohl gegen den Schluss hin etwas in Gemeinplätze verliert. Die Aufführung erwies sich so gut, als man sie bei der gegenwärtigen Zusammensetzung des Orchesters und unter Levi's stets etwas lässiger Direction erwarten konnte. Die Aufnahme von Seite des Publikums war eine äusserst beifällige, jeder Satz wurde auf das Lebhafteste applaudirt, und der Componist am Schlusse stürmisch gerufen, in dessen Abwesenheit jedoch Levi dankte. Die von dem neuengagirten Mitgliede unserer Oper Herrn Siehr hierauf gesungene Bassarie: »Freiheit, dein Sonnenglanze aus Beethoven's Ruinen von Athen scheint mir ihrer Kürze und unbestreitbaren Monotonie wegen zum Concertvortrage nicht recht zu passen. Die Stimmmittel des Künstlers sind gut, seine Art zu singen aber ist uncultivirt, um nicht zu sagen roh. Ausserdem war der ersten Abtheilung des Concerts noch die Hebriden-Ouvertüre von Mendelssohn angereiht, die ohne besondere Feinheit und Nüancirung zum Vortrag kam. Statt endlich einmal wieder eine noch gar nicht oder wenigstens eine seltener gehörte Symphonie zu bringen, beliebte es der musikalischen Akademie, die schon so unendlich oft gehörte Cmoll-Symphonie von Beethoven ziemlich ausdrucksloss abzuspielen. Uebrigens scheint auch das Publikum keine Anstrengung Seitens der Produzirenden zu fordern, indem es *quand-même* massenhaft herbeiströmt und unermüdlich applaudirt.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Leipzig, 24. Februar.

Wieder eine bekannte Opern-Ouvertüre, die zur *Weber*'schen »Euryanthe«, eröffnete das gestrige 18. Gewandhaus-Concert. Sollten wir in den Tadel einstimmen, welchen der Referent des »Leipziger Tageblatts« neulich bei Aufführung der Freischütz-Ouvertüre deruber leut werden liess, so geschieht es nur, um an die grosse Vernachlässigung zu erinnern, welche sich das Gewandhaus hinsichtlich der älteren Orchestermusik zu schulden kommen lässt. Ueber Gluck hinaus hört man, ausser Bach, sonst nie einen Ton. Wo bleiben die herrlichen Händel'schen Orchester-Concerte, die man doch schon fast an allen Orten wieder spielt und vieles Andere dieser Art? Hiervon etwas zu bieten ist Pflicht eines so grossen Concertinstituts. — Ausser Weber's Ouvertüre brachte des Orchester noch die schöne, von Reinecke arrangirte »Balletmusik« aus »Helene und Paris« von *Gluck*, und eine grosse neue Suite (Nr. 7 D-moll) von *Franz Lachner*. Auf die Einzelheiten dieser Suite können wir nicht näher eingehen (man vergleiche übrigens den Bericht aus München); der Gesammteindruck war ein vortrefflicher. Man gerath in Vergegenheit, ob man der Ouvertüre oder dem reizenden Scherzo, dem lieblichen Andantino oder der Ciacona e Fuga den Vorzug geben soll. Auf Ausführung sowie Erfolg seiner Suite kann der grosse Componist stolz sein. — Als Concertsängerin stellte sich uns Fräulein Louise Pyck aus Stockholm vor und begann ihre Leistung mit der Arie aus *Haydn's* »Schöpfung«: »Nun beut die Flur das frische Grün«. Gern hat die Sängerin diese Arie sicherlich nicht gesungen, denn wir vermissten jedes Bestreben, ausdrucksvoll zu singen. Sie sieht den Brauch, ausser Liedercben auch eine grosse Arie singen zu müssen, wohl als lästigen Zwang an, denn glanzen und Beifall erlangen wollte sie mit ihren drei schwedischen Liedern: »Mein und meine Harfe von *Kjerulf*, »An meines Herzens Königin« von *Agathe Backer* und »Weisberger Polska«, in deren Vortrag sie völlig aufging. Dieselben wurden mit einer Wärme, einem Ausdruck in heimathlichen Lauten gesungen, welcher einer bessern Sache würdig gewesen wäre. Das Singen des Frl. Pyck hat auf uns den Eindruck des Unvollkommenen, Unfertigen gemacht. Mit Liedern wird sie dauernd nicht viel erreichen, wenn auch momentan dem corrupten Geschmack des Publikums diese leichte Speise sehr mundet. — Höher stellt der Violinvirtuose Arno Hilf aus Moskau, der wohlverdienter Weise für seine Leistungen sehr beifällig aufgenommen wurde. Er spielte zuerst ein glücklicherweise kurzes Violinconcert von *Paganini* und schliesslich »Ungarische Tänze« von *Brahms*, für Violine von Joachim arrangirt. Auszusetzen hätten wir an seinem Spiel einen öfter unreinen und harten Ansatz und mitunter scharfen Ton. Er scheint wenigstens das Talent zu besitzen, aus welchem ein Spieler ersten Ranges entstehen kann.

Digitized by Google

[26]

Königliche Akademie der Künste zu Berlin.

Sommercursus der Lehranstalten für Musik.

A. Hochschule für Musik, Abtheilung für musikalische Composition.

Der Unterricht wird ertheilt durch die Professoren **Grell, Kiel, Bargiel** und Ober-kapellmeister **Taubert.**

Die Aufnahmebedingungen sind aus dem Prospect ersichtlich, welcher im Geschäftszimmer der Akademie, Universitätsstrasse No. 6, kauflich zu haben ist. Ebendaselbst haben die Aspiranten ihre an den unterzeichneten Vorsitzenden der Section zu richtenden Meldungen, unter Beifügung der im Abschnitt V. des Prospects geforderten Nachweise und musikalischen Compositionen, bis zum 14. April einzureichen. Die Aufnahmeprüfung findet am 17. April, Morgens 10 Uhr, im Akademiegebäude statt.

B. Hochschule für Musik, Abtheilung für ausübende Tonkunst.

Director: Professor Dr. **Joachim.**

Die Aufnahmebedingungen sind aus dem Prospect ersichtlich, welcher im Bureau der Anstalt, Königsplatz No. 1, käuflich zu haben ist.

Die Anmeldungen sind schriftlich und portofrei unter Beifügung der im §. 7 des Prospects angegebenen nöthigen Nachweise spätestens 3 Wochen vor dem 17. April, Morgens 9 Uhr, stattfindenden Aufnahmeprüfung an das Directorat der Anstalt, Königsplatz No. 1, zu richten.

Die Prüfung Derer, welche sich zur Aufnahme in die Chorschule schriftlich angemeldet haben, wird am 20. April, Morgens 11 Uhr, die Prüfung Derjenigen, welche in den Chor aufgenommen zu werden wünschen, an demselben Tage um 12 Uhr abgehalten. Die Aspiranten haben sich ohne weitere Benachrichtigung zu den Aufnahmeprüfungen einzufinden.

6. Institut für Kirchenmusik (Alexanderstrasse No. 22).

Director: Professor **Haupt.**

Zweck der Anstalt: Ausbildung von Organisten, Cantoren, wie auch von Musiklehrern für höhere Lehranstalten, insbesondere Schullehrer-Seminare. Ausführliche Prospecte sind durch den Director des Instituts zu beziehen.

Die Aufnahmeprüfung findet am 17. April, Morgens 9 Uhr, im Locale des Instituts statt.

Berlin, den 24. Februar 1882.

Der Vorsitzende der musikalischen Section des Senats:
Ober-kapellmeister
Taubert.

---

[27] (H 50 N)

Konkurs.

Eine aus 35 Mitgliedern bestehende Musik-Gesellschaft der französischen Schweiz sucht für sofort einen **tüchtigen Director.**

Bedingung: 6 Probestunden per Woche je Abends.

Besoldung: 3000 Franken jährlich; Copien und Arrangement der Musik einverstanden.

Für jede nähere Auskunft wende man sich an die Annoncen-Expedition **Haasenstein & Vogler** in **Neuenburg,** welche beauftragt ist zu verhandeln.

---

[28] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Walzer

für

Pianoforte zu vier Händen, Violine und Violoncell

von

Hans Huber.

Op. 54.

Zweite Folge. Pr. 12 *M.*

Soeben erschien:

Arrangement für Pianoforte zu vier Händen vom **Componisten.**

Pr. 6 *M.*

---

[29] Soeben erschien in meinem Verlage:

Phantasie

nach Worten der heiligen Schrift

für

Orgel

componirt

von

Hans Huber.

Pr. 4 M.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[30] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Carl Reinecke,

Dirigent der Leipziger Gewandhausconcerte.

Fünf Tonbilder für Orchester.

No. 1. **Romanze** aus »König Manfred«.
No. 2. **Vorspiel zum 5. Acte** aus »König Manfred«.
No. 3. **Idylle** aus »Wilhelm Tell«.
No. 4. **Dämmerung.**
No. 5. **Tanz unter der Dorflinde** aus den »Sommertagsbildern«

Partitur *M* 5. 50. Orchesterstimmen *M* 8. 50.

Früher erschienene Orchesterwerke:

Op. 72. **Concert** für Pianoforte mit Orchester. Fis moll. Partitur *M* 12. — Stimmen *M* 14. 50.
Op. 79. **Symphonie** für Orchester. A dur. Partitur *M* 12. — Stimmen *M* 17. —.
Op. 110. **Deutscher Triumph-Marsch** für Orchester Partitur *M* 3. — Stimmen *M* 7. —.
Op. 141. **Concert** für die Violine mit Orchester. Partitur *M* 10. — Stimmen *M* 13. 50
Op. 148. **Fest-Ouverture** für grosses Orchester. Partitur *M* 6. — Stimmen *M* 9. —.
Op. 155. **Romanze** für die Violine mit Orchester. Partitur *M* 4. — Stimmen *M* 5. 50.
Op. 166. **Zur Jubelfeier.** Ouverture für grosses Orchester. Partitur *M* 6. — Stimmen *M* 9. 50.

---

[31] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

25

kurze und leichte Choralvorspiele

für

Orgel.

Ein Beitrag zur Förderung kirchlichen Orgelspiels

von

Gustav Merkel.

Op. 146.

Preis 1 M 50 ₰.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Dresdener Strasse 44. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährlich 4½ Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 8. März 1882. **Nr. 10.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Giovanni Battista Pergolese. (Fortsetzung.) — Die Gründung einer englischen Musikschule. (Royal College of Music.) — Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben des Jahres 1881/82. (Fortsetzung.) — Berichte (Leipzig). — Anzeiger.

Giovanni Battista Pergolese.

(Fortsetzung.)

Das ist Pergolese's fünfstimmige Messe, ein musikalisch reiches Werk, in welchem bereits die meisten Eigenthümlichkeiten des Componisten zu Tage treten.*) Ein ergänzendes Seitenstück bildet die noch grösser angelegte und sicherlich auch etwas früher entstandene doppelchörige Messe in derselben Tonart.

II.

Zehnstimmige Messe für zwei Chöre und zwei Orchester in F-dur.

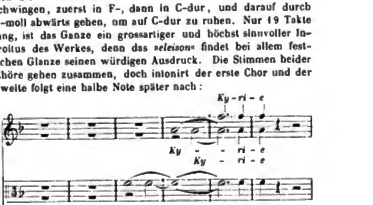
Dieselbe liegt mir in einer um 1750 zu Rom angefertigten Handschrift vor, die den Titel führt:

Messa a due Cori obligati del Sig^re. D. Gio. Battâ Pergolesi. In Roma presso Gaetano Rosati in via Balbuino N° 117. 333 Seiten hoch Folio.

Die Handschrift ging also aus dem Geschäft von Gaetano Rosati hervor, ist daher gleichsam als ein Druck anzusehen; zur selben Zeit veranstaltete und verkaufte Breitkopf in Leipzig ebenfalls derartige Partituren in Copien statt in Drucken. Von beiden Firmen sind noch viele derartige Abschrift-Verlagswerke vorhanden.

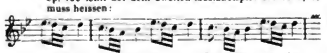
Die doppelchörige Messe ist bei Fétis unter A, 3 aufgeführt und soll um 1731 oder 1732 entstanden sein zu der Feier, die in Folge eines Erdbebens für den Schutzpatron Neapels veranstaltet wurde. Dass wir nicht irren, wenn wir sie als etwa zwei Jahre vor der fünfstimmigen Messe entstanden ansehen, wird schon aus den weiter unten folgenden Bemerkungen über die Sologesänge klar werden. Pergolese entwickelte sich schnell und sein Leben kam früh zum Abschluss; es ist daher wichtig, aber auch schwierig, den wirklichen Gang zu erforschen, welchen er als Künstler nahm; zu untersuchen, was er von der Schule mitbrachte, und dann in der leider so kurzen Zeit daraus bildete. Je mehr sich hier eine reiche Entwicklung auf einen engen Raum zusammen drängt, um so nothwendiger ist es, kritische Ferrorohre zu Hülfe nehmen, aber um so näher liegt bei diesen künstlichen Handhaben auch die Gefahr der Täuschung. Hüten wir uns also, bier mehr ergründen und erklären zu wollen, als sich bei den vorhandenen Hülfsmitteln mit Sicherheit ausfindig machen lässt.

1. *Kyrie.* Eine Instrumental-Einleitung geht nicht voran, sondern mit der ersten Note beginnt auch der Gesang. Es ist aber ein sehr glücklicher und festlich feierlicher Anfang, wo sich die Stimmen beider Chöre vom Bass zum Sopran aufschwingen, zuerst in F-, dann in C-dur, und darauf durch F-moll abwärts gehen, um auf C-dur zu ruhen. Nur 19 Takte lang, ist das Ganze ein grossartiger und höchst sinnvoller Introitus des Werkes, denn das *seleison* findet bei allem festlichen Glanze seinen würdigen Ausdruck. Die Stimmen beider Chöre gehen zusammen, doch intonirt der erste Chor und der zweite folgt eine halbe Note später nach:



Die Begleitung dazu ist sehr lebhaft und halbtaktig responsirend, so dass die Figuren des ersten Orchesters immer im nächsten halben Takt von dem zweiten Orchester canonisch nachgeahmt werden, einfach, wohlklingend, tonreich und kunstreich. Es ist ohne Frage ein Satz, der sich neben den grössten Meisterstücken sehen lassen kann. Das Orchester desselben besteht aus zwei Oboen, zwei Violinen, Violetta und Organo für den ersten, und zwei Violinen, Violetta und Organo für den zweiten Chor. In allen folgenden Sätzen wird statt Violetta geschrieben »Viola«. Beim Gratias treten Corni hinzu, die dann noch in mehreren Sätzen mitwirken. Nur das Orchester des ersten Chores verwendet Oboen und Hörner, das zweite beschränkt sich ausser der Orgel auf Saiteninstrumente.

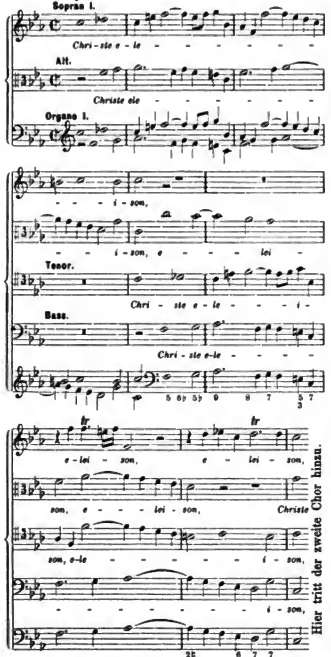
*) In der vorstehenden Besprechung desselben wolle man folgende Druck- und Schreibversehen berichtigen.
Nr. 8, Sp. 118, Zeile 3 von unten: statt »dem *Führer* am nächsten«, lies: »dem *Früheren* am nächsten«.
Nr. 9, Sp. 134, Z. 16 v. u. statt »Vorsatz« lies: »*Vorderseite*«.
Sp. 136 fehlt bei dem zweiten Musikbeispiel der Text; es muss heissen:



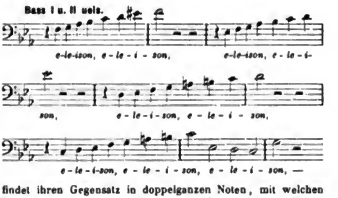
Ueber die in Nr. 8 Sp. 113 angeführte Wiener Ausgabe dieser Messe ist noch nachzutragen, dass dieselbe auf 106 Seiten hoch Folio gedruckt ist.

Digitized by Google

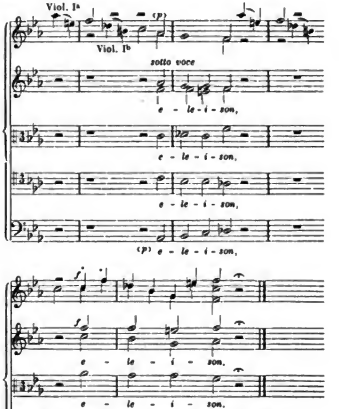
Der Mittelsatz »*Christe eleison*« ist auch in dieser Messe sehr ausgeführt, und der Largo-Nachsatz »*Kyrie eleison*« wieder kurz, so dass eine Formen-Aehnlichkeit zwischen dieser und der fünfstimmigen Messe unverkennbar ist. Das »Christe eleison« ist ebenfalls ein fugirter Satz im alten Stil, und zwar auch in Moll (F-moll). Das Thema, welches der erste Chor auf diese Weise einführt:



ist nicht ganz so ausdrucksvoll, wie das der andern Messe, aber sangbar, erhält daher durch tonliche Dehnung und Verstärkung des andern Chores einen sehr angemessenen Nachdruck; die Doppelchörigkeit kann also als in der innern Natur dieser Musik begründet angesehen werden. Der zweite Chor verdoppelt durchweg die Stimmen des ersten, aber in einer höchst passenden und anziehenden Art, so dass man jeden Takt mit Vergnügen betrachtet. Bei solcher Verdoppiung treten dann die Stimmen unvermuthet auseinander, aber niemals mehr als höchstens zu neun Realstimmen, so dass die Bässe gemeinsam das Steuer führen. Eine lebhafte, die Grenze des Gesanges berührende Figur derselben



findet ihren Gegensatz in doppelganzen Noten, mit welchen dieselben Bässe bald hernach auftreten. Dann erhalten wir eine Engführung, die aber hier nur ein kurzes Sätzchen bildet und bei weitem nicht so bedeutend hervortönt, wie in dem verwandten Satze der fünfstimmigen Messe. Bewegter und tonreicher gestaltet sich darauf der Gesang über dem Orgelpunkt der Bässe und erreicht damit seinen höchsten Aufschwung, worauf vier Schlusstakte folgen. Dieser Schluss ist effectvoll gesetzt:



Digitized by Google

Wenn man erwägt, dass die erwähnte orgelpunktartige Ausführung unmittelbar vorausgeht, so ist die Art, in welcher das Stück hier zu Ende gebracht wird, fast glänzend zu nennen. Allerdings ist es mehr ein äusserlicher Glanz, denn der Schluss geht weder recht aus dem Vorausgehenden hervor, noch will er zu dieser strengen Satzform besonders passen. Das Ganze biegt mit seinem Ende etwas in die Wege der freien Composition ein; bezeichnend sind in dieser Hinsicht selbst die kleinen Viertel-Figuren der Violinen, die in dem ganzen Satze nirgends weiter vorkommen, hier zum Schlusse aber noch einen kleinen Privateffect — dramatischen Effect nennt man heute — erzielen möchten. Pergolese trug die alte musikalische Rüstung noch mit grosser Grandezza; aber mitunter drückte sie ihn doch, das sieht man schon bei diesem glänzenden und wahrscheinlich frühesten Versuch, mit grossen Mitteln im grossen Stil zu arbeiten.

Der etwas freie Schluss des »Christe eleison« führt in ein Grave als Wiederholung des »*Kyrie eleison*«, welches in D-moll steht und doch ganz natürlich auf F-moll folgt. Die Musik ist von dem Anfangssatze zu diesem Texte gänzlich verschieden, aber etwa von gleicher Länge, 15 Takte. An Werth steht sie dem hochgepriesenen Vordersatze durchaus nicht nach; eine chromatische Violinfigur in Achtel-Triolen läuft durch das Ganze, der Gesang bewegt sich ebenfalls in scharfen Accenten, aber doch musterhaft vocalmässig, feierlich und sehr ausdrucksvoll. Die mannigfaltige musikalische Auslegung zu betrachten, welche der Text in diesen drei Sätzchen erfahren hat, gewährt eine grosse Freude.

(Fortsetzung folgt.)

Die Gründung einer englischen Musikschule.

(Royal College of Music.)

Auf Einladung des Prinzen von Wales fand am 28. Februar Morgens eine Versammlung im St. James Palast in London statt, um die öffentliche Beihülfe in Anspruch zu nehmen für die beabsichtigte Königl. Musikhochschule (*Royal College of Music*), ein Plan, der von den Mitgliedern der königlichen Familie mit grossem Interesse verfolgt wird. Die Versammlung fand im Banketsaal statt, welcher gedrängt voll war. Unter den Anwesenden befanden sich der Herzog von Edinburg, Prinz Leopold (Herzog von Albany), der Erzbischof von Canterbury, der Premierminister Gladstone, Earl Granville, der Herzog von Cambridge, Sir S. Northcote, Sir R. Cross, Mr. Childers, Lord Derby, Mr. Mundella, Mr. Chamberlain, der holländische Gesandte, Cardinal Manning, die amerikanischen, deutschen und türkischen Gesandten, der Sprecher im Unterhause, Fürst Lobanoff, der Herzog von Teck, der Herzog von Westminster, Graf Karolyi, Sir J. Lubbock, Mr. S. Morley, Mr. Carl Rosa, Mr. A. Bandegger, Sir J. Benedict, Mr. Weist Hill, Mr. W. H. Cummings, Mr. Lewis Thomas, Sir Theodore Martin, Sir F. Leighton, Mr. Cusins Kapellmeister der Königin, &c. &c.

Nachdem der Prinz von Wales seinen Stuhl eingenommen hatte, verlas er Briefe, in denen der Herzog von Connaught und Prinz Christian ihr Bedauern wegen ihres Nichterscheinens ausdrückten. Letzterer schrieb: »Es ist jetzt länger als drei Jahre her, dass Sie mir die Ehre erwiesen, mich zum Mitglied eines Executiv-Comités zur Beförderung des *Royal College of Music* zu machen. Das Comité war verpflichtet, ein College of Music zu errichten auf einer dauernderen und ausgebreiteteren Grundlage, als irgend eine der bestehenden Einrichtungen besitzt, und um den erwähnten Gegenstand zu befördern, wurde eine Verbindung zwischen der *Royal Academy of Music**) und der National-Erziehungsschule (National Training School) herzustellen gesucht. Wir machten uns ohne Zeitverlust an die Arbeit, diese Verbindung zu erzielen, und einen Monat nach unserer Ernennung entschieden die Directoren der *Royal Academy* nach einer Stimmenmehrzahl von 10 zu 4, und die Nationalschule einstimmig, es sei sehr nützlich, dass diese vorgeschlagene Verbindung zu Stande komme, und jeder betreffende Theil ernannte ein Ober-Comité zur Ausführung der Vereinigung. Die genaue Besprechung aller Details der Verbindung zog sich eine ganze Zeit in die Länge wegen verschiedener Ursachen, wofür mein Comité nicht verantwortlich war; aber endlich erklärte das Comité der Royal Academy die Sache nach längeren Unterhandlungen für abgemacht, so dass der Contract abgeschlossen werden könne. Die Zustimmung der Nationalschule hatte man ebenfalls erhalten. Wieder verging einige Zeit, wegen der Erkrankung des Lord Dudley, des Präsidenten der Academy, — als endlich, zu meiner grossen Enttäuschung, die Directoren der Royal Academy ihre früheren Beschlüsse wieder umstiessen und sich weigerten, die Vereinigung erzielen zu helfen. Ich habe diese Thatsachen dargelegt, um mein Comité von dem Verdachte zu befreien, unnöthig den Fortgang der Sache gehemmt zu haben. Nach den vorhergegangenen Umständen ist es Sache Eurer Königl. Hoheit als des Präsidenten, das Volk zu ersuchen, die Hauptsache zu erzielen, welche Ew. Königl. Hoheit bei Ernennung des Comités in Aussicht hatten, — nämlich die, ein College of Music zu gründen, welches in dem vereinigten Königreich in Bezug auf die Musik dieselbe Stellung einnehmen soll, wie in Deutschland das Conservatorium zu Berlin, in Frankreich das Conservatorium zu Paris und in Oesterreich das Conservatorium zu Wien.«

Der Prinz von Wales redete darauf die Versammlung folgendermaassen an: Ich habe Sie heute zusammenberufen, die Abgeordneten der Provinzen und Städte Englands, die Würdenträger der Hochkirche und anderer religiösen und pädagogischen Körperschaften, hervorragende Colonisten, die sich zur Zeit in England aufhalten und die Vertreter der fremden Mächte, um mir zu helfen in der Beförderung eines nationalen Unternehmens — durch Beiträge zur Errichtung eines *Royal College of Music*. Wäre der Gegenstand nicht von nationaler Wichtigkeit, so würde ich Sie — die Häupter der Gesellschaft — nicht bemüht haben, heute zu mir zu kommen, und ich selber würde nicht die Verantwortung übernommen haben, als Leiter und Organisator des Unternehmens zu fungiren. Ich habe auch Sie eingeladen, die ersten Musiker und Musikfreunde, die vorzüglichsten Instrumentenmacher, die einflussreichsten Liebhaber und Patrone der Musik; und ich hoffe, dass es durch Zusammenwirken und Vereinigung dieser mächtigsten (most powerful) Elemente der Gesellschaft uns gelingen wird, ein Royal College of Music auf einer breiteren Grundlage zu errichten, als sie irgend eine der vorhandenen Institutionen dieser Art in England besitzt, würdig der gegenwärtigen Versammlung wie auch dieses Landes, für dessen Bestes Sie ersucht werden, Ihre Zeit, Ihr Geld und Ihren Einfluss herzugeben. (Beifall.) Ich beabsichtige nicht, Sie zu bebelligen mit Beweisen von dem Nutzen, der sus einer solchen *National-Musikschule* entspringen würde. Der Gegenstand ist erschöpfend behandelt von dem Prinzen Leopold in Manchester, und seine Rede ist der Welt bekannt. Er zeigte, dass, in Vergleich zu anderen Ländern, England vor dreihundert Jahren einen höheren Platz in der musikalischen Welt einnahm, als zu unserer Zeit; und er bewies, dass die fast allgemeine Errichtung von centralen und nationalen Musikschulen in anderen europäischen Ländern, so wie der Mangel einer solchen Schule in England, eine der Ursachen war, warum

*) Es ist dieses das seit mehr als 50 Jahren in London bestehende Conservatorium, welches anfangs einen recht lebhaften Aufschwung nahm, aber niemals eine besondere Bedeutung erlangt hat.

Digitized by Google

der musikalische Fortschritt in diesem Lande nicht mit der Vermehrung des Reichthums, der Volksmenge und der entsprechenden Entfaltung von Kunst und Wissenschaft Schritt gehalten hat. Die Hauptabsicht der Reden, welche der Herzog von Edinburg und Prinz Christian damals in Manchester hielten, war denn auch, die öffentliche Unterstützung für ein solches Werk in Anspruch zu nehmen. Wie sie zeigten, ist die Musik weit kostspieliger als andere Künste, und die natürliche Befähigung zum Unterrichten findet sich in der Musik seltener, als in fast jeder anderen Kunst. (Beifall.) Sie sind deshalb gezwungen, wenn Sie gute Musiker haben wollen, die Mittel zu beschaffen, wodurch solche, welchen die Natur freigebig gute Ohren und gute Stimmen verlieh, aber dabei geizig war in der Zutheilung weltlichen Reichthums, aus ihrem Dunkel hervorgesucht und zur Auszeichnung emporgehoben werden durch eine entsprechende Unterweisung. (Beifall.) Was ich hier gesagt habe, leitet natürlich zu einer kostenfreien Erziehung in der Musik, in gewissen Fällen ausserdem noch mit einem freien Unterhalt des Schülers verbunden; und dies ist es zunächst, wofür ich Ihre Theilnahme und Ihre Beihülfe zu erhalten wünsche. Dieses System kostenloser Ausbildung ist eine der Hauptsachen, wodurch das neue Institut von dem bereits hier bestehenden Conservatorium (Royal Academy) und anderen ausgezeichneten Schulen sich unterscheiden wird. (Beifall.) Ich will damit nicht sagen, dass wir beabsichtigen, zahlende Schüler auszuschliessen. Eine solche Massregel würde den musikalischen Talenten der höheren Stände den Weg zu dieser Hochschule verschliessen und würde ihr einen engherzigen und beschränkten Charakter aufprägen, was doch vor allem bei einem Institut zu vermeiden ist, welches als ein nationales alle Klassen des Landes in sich schliessen muss. Was ich zu schaffen suche, ist eine Institution, welche zu der Tonkunst in demselben Verhältniss steht, wie unsere grossen öffentlichen Schulen — die zu Eton und Winchester zum Beispiel — zu der allgemeinen Erziehung. Dort hat man auf der einen Seite Schüler, welche durch die Mittel der Stiftung erzogen werden; auf der anderen dagegen solche, welche keine directe Unterstützung durch die Stiftung empfangen. Beide Klassen von Schülern haben denselben Studiengang; ihre Lehrer sind dieselben, ihre Belohnungen sind dieselben. Sie unterscheiden sich lediglich dadurch, dass die Stifter Beihülfe von dem Institut empfangen, während die anderen, welche nicht im Stift sind, ihre ganze Erziehung allein bezahlen. Ich lege grosses Gewicht auf diese Vereinigung der beiden Systeme der Erziehung — des durch Unterstützung und des durch Zahlung bewirkten. Es setzt uns finanziell in den Stand, bezahlte Lehrer allerersten Ranges zu erhalten, die alle Zeit, welche sie überhaupt dem Unterrichten widmen können, ausschliesslich den Schülern ihres Institutes zuwenden. Aber besonders ist eine Vereinigung der verschiedenen Stände in einer gemeinsamen und höheren Berufsthätigkeit das beste Mittel, die verschiedenen Stufen der Gesellschaft, verschieden an Reichthum und geselligem Verkehr, in ein Band des allgemeinen Enthusiasmus zu flechten. Jeder hat Vieles vom Andern zu lernen, und dieses Erlernen geschieht am Besten in einer Anstalt, wo sich Alle zu künstlerischer Gleichheit vereinen. (Beifall.) Sehr wichtig ist ferner, dass sich in unserm Institut Leute befinden, welche die Musik nicht als ihren alleinigen Lebensberuf ansehen. Um die Musikkunst zur höchsten Vollkommenheit zu bringen, müssen diejenigen zur Hülfe gezogen werden, welche die beste Gelegenheit und Mittel besitzen zur allgemeinen Pflege geistiger Cultur. Ich meine die auf der höchsten Stufe der Bildung stehenden Klassen, die am mächtigsten sind, den Einfluss der Kunst über das ganze Land zu verbreiten. Sie sind die Quellen, aus denen der Strom der Civilisation binunterfliesst und in jeden Canal unseres gesammten geselligen Lebens eindringt.

Ich will jetzt fortfahren, auf die Einzelheiten des Schemas, für welches ich Ihre Unterstützung erbitte, einzugehen und mit der Gründung beginnen, weil dieses derjenige Theil des Institutes ist, für welches Geld erforderlich sein wird. Die geringste Anzahl Schüler, welche erforderlich ist zur Begründung eines solchen Instituts, würde Ein Hundert sein. Von diesen sollten funfzig kostenlos ausgebildet und funfzig sowohl gänzlich unterhalten als auch ausgebildet werden. (Beifall.) Diese Schüler werden vermittelst öffentlicher Bewerbung (competition) im ganzen vereinigten Königreich auserlesen. Es wird eine Prüfung stattfinden, durch welche jeder Stadt, ja jedem Dorf im Königreich die Gelegenheit geboten wird, an der öffentlichen Wohlthat theilzunehmen. (Beifall.) Sobald man in einem Dorf-Chor eiu grosses Genie erblickt, wird der Zögling nach London gebracht und kann, wenn er nur die erforderliche Fähigkeit besitzt, ein Beethoven oder Mendelssohn werden (Beifall) — und jede beliebige Musikschule kann ihren besten Zögling hergeben und ihn eine Zierde des Institutes werden lassen. Die Kosten der Unterhaltung und des Unterrichtes der Schüler schätze ich auf ungefähr £ 80 jährlich, die des Unterrichtes allein auf ungefähr £ 40 jährlich. Ich gebe mich der Hoffnung hin, dass Ihre Freigebigkeit mir die Mittel gewähren wird, wenigstens zwei Stellen für Fellows zu gründen, damit aufstrebende Musiker, die sich im Institute ausgezeichnet haben, nicht gezwungen sind, beim Beginn ihrer Berufslaufbahn die höheren Regungen ihrer Kunst der Nothwendigkeit sofortigen Brotverdienstes zu opfern. (Beifall.) Nachdem wir nun die Zahl unserer Grundschüler bestimmt haben, ist die Frage, wohin wollen wir sie bringen? Ich brauche wohl nicht zu sagen, dass in London die Plätze nach der Elle und nicht nach Morgen verkauft werden, und dass eine Quadratelle in guter Lage oft eben so viel werth ist, als ein Quadrat-Morgen Landes in einem abgelegeneren District. Für die Gesundheit einer jugendlichen Gesellschaft ist aber reine freie Luft Hauptbedingung, besonders ist in einer Musikschule Raum erforderlich; denn wie es uns der Herzog von Edinburgh in seinem Vortrage in Manchester bezeugt, können in einer gewöhnlichen Schule die Zöglinge gruppirt und classificirt werden, aber für die Schüler der Musik ist ein ausgedehnterer Raum erforderlich, entweder zur Uebung des Gesanges oder zur Instrumentalmusik und der einzelnen gesonderten Aufmerksamkeit ihrer Lehrer, und zwar in so grosser Ausdehnung, wie er in der Erziehung anderer Lehrfächer nie vorkommt. (Beifall.) Ferner muss die Oertlichkeit leicht zugänglich sein, damit sie von den verschiedenen Lehrern, die nöthig sind, bequem zu erreichen ist, denn obgleich ich hoffe, am Orte der Schule selbst eine grössere Zahl von Lehrern zu placiren, als bisher in irgend einer Musikschule versucht ist, so muss dennoch unzweifelhaft der Extra-Unterricht einen bedeutenden Theil der Unterweisung bilden. (Beifall.) Nun, was den Wohnsitz anlangt, freue ich mich, der Versammlung die allerbestimmtesten Zusicherungen geben zu können, ohne hierbei ihre Liberalität in Anspruch zu nehmen. Wir verdanken es der Vorsicht meines Vaters, des Prinzen Albert, dass zu einer Zeit, wo Süd-Kensington noch verhältnissmässig weit von dem eigentlichen London entfernt war, ein grosser Grundbesitz, welcher der Ausstellungs-Gesellschaft gehörte, gekauft wurde in der Absicht, daselbst später in öffentliche Gebäude zu errichten. In den wenigen Jahren, welche seit jenem Ankauf verstrichen sind, hat sich aber eine Vorstadt in eine Stadt verwandelt. (Beifall.) Der erwähnte Grundbesitz liegt zwischen zwei Stationen der städtischen Eisenbahn und wird im Norden von einer der belebtesten Strassen der Hauptstadt berührt. . . .*) Das grosse Concerthaus Albert Hall, das in

*) Der Prinz sagt hier einige Worte über die Commission der Londoner Weltausstellung von 1861, deren Präsident er war. In den

Digitized by Google

der Nähe und auf dem derselben Gesellschaft gehörigen Grunde ist, wird mit dem neuen Conservatorium durch eine Brücke oder einen Tunnel verbunden werden, wodurch Uebungs-, Versammlungs- und Speisesäle, sowie zwei kleine Theater der Schule zur Verfügung stehen werden. Die frühere Ausstellungsgesellschaft, deren Präsident ich bin, wird susser Aufführung der Baulichkeiten auch bereit sein, die Schule jährlich noch mit Geld zu unterstützen. [Beifall.] Um das Institut mit 100 Schülern im Stift zu erhalten, ist, abgesehen von den Kosten der Baulichkeiten, ein Jahreseinkommen von nicht weniger als £ 10,000 bis £ 12,000 [circa 220,000 ℳ] erforderlich. Der Grund wird jede Erweiterung gestatten, die später durch die liberale Unterstützung des Publikums oder der Regierung erwünscht oder möglich sein sollte. Eine Acte für die Errichtung dieses Musikinstituts ist bereits vorbereitet und dem Geheimen Rath eingereicht. Ich habe dabei selber die Präsidentschaft übernommen. [Lauter Beifall.] Die Leitung der Schule wird in den Händen eines Collegiums sein, betraut mit dem Amte, Gesetze zur Ordnung des Instituts zu geben, und eines ausübenden Comités, welches die Details der Verwaltung in Händen hat. Die Namen der Herren, welche das Collegium und das bevollmächtigte Comité bilden, werden veröffentlicht und werden, wie ich fest überzeugt bin, sowohl beim Publikum als auch in der musikalischen Welt Vertrauen finden. [Beifall.] Ich habe Ihnen jetzt meinen Plan dargelegt, und empfehle ich denselben Ihrer günstigen Erwägung. Einige wenige Worte muss ich nur noch hinzufügen, um irgend welche Missverständnisse meiner Absichten zu verhüten. Ich habe Sie nicht hierher berufen, um Sie um eine Unterstützung zu bitten für eine Schule, die lediglich berechtet ist, die Musik fortzupflanzen und zu verbessern durch jahrelangen guten Unterricht. Zu diesem Zwecke könnte man nur die jetzt bestehenden Schulen verbessern und verstärken. [Beifall.] Ich habe Sie nicht hierher berufen zu dem alleinigen Zweck, mir Ihren Beistand zu erbitten zur Erziehung junger verdienstvoller Musiker. Eine derartige Einrichtung ist nur ein Zweig der Gründung, die ich wünsche. Mein Ziel reicht weiter als alles soeben Erwähnte. Ich wünsche eine Anstalt zu errichten auf einer breiteren Basis und mit einem weiter reichenden Einflusse, als irgend eine der in diesem Lande bestehenden Musikschulen oder Institute. [Hört, hört!] Es wird dort Musik der besten Art gelehrt werden; es wird dort der Grund gelegt zur Erziehung, und in einigen Fällen zur kostenlosen Erhaltung derjenigen Schüler, die sich durch Verdienste das Recht zu solchen Privilegien erworben haben. [Beifall.] Aber es wird noch grösserer Vortheil daraus entstehen. Es wird für England sein, was das Berliner Conservatorium für Deutschland, das Pariser Conservatorium für Frankreich und das Wiener Conservatorium für Oesterreich ist — der anerkannte Mittelpunkt und das Haupt der musikalischen Welt. [Beifall.] Woher kommt es, dass Deutschland, Frankreich und Italien nationale Musikstile haben? Woher kommt es, dass England keine anerkannte Nationalmusik sein eigen nennt? Es hat geschickte Componisten; aber wir vermissen bei ihnen das wirkliche echte Nationalleben und Fühlen. Den Grund brauchen wir nicht sehr weit zu suchen. Wir haben hier keinen Mittelpunkt der Musik, zu dem englische Musiker sich vertrauensvoll wenden können, um dort Belehrung, Rath und Anregung zu finden. Ich hoffe durch diese weiten Gesichtspunkte meines Entwurfs sämmtliche Anwesende für denselben zu gewinnen. Die Musiker müssen wünschen ihre Kunst zu verbessern, und das wird der Zweck und das Bestreben des Royal College sein. Und wer blos Liebhaber der Musik ist, muss einen Plan gutheissen, welcher sämmtlichen Unterthanen Ihrer Majestät so edle Vergnügungen bereitet [Beifall], Vergnügungen, die Sie Alle so gern geniessen. Denjenigen, die als Geschäftsleute unempfindlich sind für Musik, habe ich nur zu sagen: Um das Volk zu erheben, ist es nöthig, dass seine Gemüthsbewegungen gereinigt und seine Einbildungskräfte veredelt werden. Um das natürliche Verlangen nach Gemüthserregung zu stillen, muss eine unschuldige, gesunde Art und Weise hergestellt werden, um die Leidenschaften nicht dem Trunk und andern unwürdigen Vergnügungen anheimfallen zu sehen. [Beifall.] Die Musik ist von unmittelbarem Einfluss auf das Gemüth, und sie kann nicht gemissbraucht werden, denn keine Uebertreibung der Musik ist nachtheilig (injurious). Ihnen diese grosse nationale Frage vorlegend, folge ich dem Beispiele meines Vaters, indem ich mich erbiete, an die Spitze eines grossen Unternehmens von grosser gesellschaftlicher Bedeutung zu treten. Ich habe Sie um Ihren Beistand gebeten und erwarte Ihre Antwort mit Vertrauen. Ich bin überzeugt, dass Sie der Nation, welche Sie vertreten, würdig sein wird. [Beifall.] An Sie, meine Herren Statthalter, wende ich mich besonders und hoffe, Sie werden in den Provinzen, die Sie vertreten, Versammlungen halten, denn es ist wünschenswerth, dass aus allen Theilen des Landes Beiträge geliefert werden, um das Interesse des Volkes für Musik zu bezeugen. Ich gebe mich der festen Hoffnung hin, dass Sie, Herr Ober-Bürgermeister von London und andere anwesende Bürgermeister, mir behülflich sein werden, indem Sie den Versammlungen Ihrer Mitbürger vorstehen, sie zu Beiträgen für dieses nationale Institut zu veranlassen. [Beifall.] Ich zweifle nicht, dass ich mit Vertrauen auf die Würdenträger der Kirche und andere geistliche und pädagogische Vorstände, welche so freundlich sich heute eingefunden haben, bauen kann, ihre Gemeinden und Chöre zu ermahnen, dass auch die geringste Beisteuer ein dankbares Zeugniss liefern wird von dem Interesse des englischen Volkes für die Verbesserung einer Kunst, welche mehr als jede andere fromme Gefühle und bei öffentlichem wie privatem Gottesdienste Enthusiasmus erregt. [Beifall.] Ich habe wohl ein Recht, von Denen den grössten Beistand zu verlangen, die sich direct für Musik interessiren, entweder als Männer vom Fach oder als Liebhaber; denn zu ihrem Nutzen und mit der Aussicht, den Einfluss der Wissenschaft, der sie sich widmen, auszudehnen, haben wir uns heute hier versammelt, um ein centrales National-Musikinstitut zu gründen. [Beifall.] Ich kenne die Anhänglichkeit unserer Brüder in den Colonien; sie werden nicht zurückstehen dem Mutterlande zu helfen. Von fremden Ländern habe ich jeder Zeit so viele Beweise der Zuneigung und Sympathie erhalten, dass ich mit Vertrauen auf sie blicken kann, ihre Unterstützung einem Institute zu geben, dessen Thore für alle Nationen geöffnet sein werden. Zum Schluss noch eine praktische Bemerkung. Ich baue darauf, dass von allen hier Anwesenden ein Jeder mich von Zeit zu Zeit in Kenntniss setzen werde von den von ihm gethanen Schritten, um Beisteuern zu erlangen, und dass man die erhaltenen Beiträge dem Secretär ausliefern wird. Was mich betrifft, so werde ich Sorge tragen, so bald ich im Stande bin, mir ein Urtheil zu bilden über die Ausdehnung, in welcher die Nation unsere Bitte unterstützt, den Beitragenden und dem Volke die Einzelheiten der Errichtung des Instituts, dessen allgemeinen Grundriss ich in meiner Ansprache an Sie beschrieben habe, mitzutheilen. [Lauter Beifall.]

(Schluss folgt.)

Handen derselben befindet sich ein grosser Theil der damaligen Gebäude, sowie Grundbesitz von bedeutendem Umfang. Die Regierung kaufte es den ursprünglichen Unternehmern der Ausstellung ganz oder theilweise ab, so dass jetzt alles wesentlich als Staatseigenthum anzusehen ist.

Digitized by Google

Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben des Jahres 1881/82.

(Fortsetzung.)

Den 27. November 1881.

Beim Eintritt in den Odeonssaal, in welchem gestern das erste diesjährige Concert der kgl. Vocalkapelle stattfinden sollte, wurde dem Besucher die freudige Ueberraschung zu Theil, ein ganz ungewöhnlich zahlreiches Publikum anzutreffen, obwohl das Programm kaum eine Nummer ersten Ranges in Aussicht stellte. Es scheint sohin, dass das Wohlgefallen der Musikfreunde an der in diesen Concerten gebotenen Musikgattung im Wachsen begriffen ist. Die Soirée begann mit der fünfstimmigen Motette: »Der Gerechte« von Joh. Christoph Bach, einem Werke voll einfacher Grösse, in welchem sich die Klangschönheit des italienischen Kirchenstils mit der charaktervollen Kraft deutscher Empfindungsweise paart. Derselben folgte die vierstimmige Motette: »Ach Herr in deine Hände« von Gallus Dressler, gleich vollendet hinsichtlich ihres Gehalts wie ihrer Form. Nach diesen trefflichen Stücken hatten das vierstimmige *Salve regina* Op. 13 von Moritz Hauptmann durch seine modernen Anklänge, wie auch *»Christus resurgens«*, achtstimmig von Felice Anerio, welch letzteres zu unruhig vorgetragen wurde, einen schwierigen Stand. Auch die beiden Canons für Frauenchor aus Op. 13 von Carl Reinecke wollten nicht recht verfangen, indem sie ziemlich unbedeutend klangen. Hierauf erwiesen sich, wenn auch ohne hervortretende Originalität, drei vierstimmige Lieder aus Op. 40 von Max Zenger: »An die Entfernte«, »Wiedersehen« und »Der weike Kranz« von schöner Wirkung. Die heute unter den modernen Nummern war entschieden die letzte: »Dörper Tanzweise«, vierstimmiger Chor Op. 35 von Philipp Scharwenka, die sich durch originelle und pikante Melodie auszeichnete. Nachdem der Kammer- und Bühnensänger Herr Vogl, wie er es gern zu thun pflegt, zuerst zu- und dann wieder abgesagt hatte, trat für den Sologesang die hiesige Concertsängerin Frau Schimon-Regan ein, welche in der ersten Abtheilung das Publikum durch den stilvollen Vortrag einer Arietle von Cesti, dann einer Sicilienne von Pergolese erfreute, und in der zweiten drei Lieder von Mendelssohn: Frühlingslied, altdeutsches Lied, und »Ueber die Berge« unter grösstem Beifall vortrug. Als Clavierspieler producirte sich ohne sonderlichen Ausdruck und Erfolg ein Herr Hermann Zoch mit einem Bach'schen Präludium, den Variationen von G. F. Händel in E-dur und einigen Nummern aus den Wanderbildern Op. 17 von W. Jensen. An Quantität liess das Programm offenbar nichts zu wünschen übrig; die Qualität der Ausführung war grösstentheils lobenswerth.

Den 1. December 1881.

Während das vorige Concert das neueste Erzeugniss eines greisen Meisters an der Spitze trug, brachte das gestrige zweite Abonnement-Concert der musikalischen Akademie das eines ganz jungen, des Hofmusicus Friedrich Sander unter dem Titel: Suite für Streichorchester. War auch der Inhalt dieses Werkes nicht uninteressant, so scheint es mir doch die Aufgabe dieser Concerte zu sein, nur vollständig reife Früchte des musikalischen Genius älterer und neuerer Zeit zur Aufführung zu bringen. Zu diesen aber kann ich Herrn Sander's Werk, ungeachtet seiner frischen und originellen Gedanken, seiner von Gewandtheit zeugenden Factur und seiner sicheren Behandlung der Instrumentation nicht zählen. Auszusetzen habe ich überdies an dem Werke, dass dasselbe kein einziges Tanzstück enthält, während die Suite nach ihrem ursprünglichen Begriffe eine Reihenfolge von solchen sein soll; so wie dass die Violinen an vielen Stellen sich in zu hoher Lage bewegen, wodurch bei der ungleichen und unzureichenden Stärke der Spieler häufig Unreinheiten verursacht wurden. Dass der Componist, theils in Anerkennung seiner Leistung, theils um die Neugierde des Publikums zu befriedigen, gerufen wurde, versteht sich unter den gegebenen Umständen von selbst. Das hierauf von dem Herrn Hofmusicus Ferdinand Hartmann geblasene etwas veraltete Clarinett-Concert von C. M. von Weber wurde zwar ebenfalls beifällig aufgenommen, erregte aber doch in mir schmerzliche Sehnsucht nach unsern leider geschiedenen Blasern Bärmann sen. und jun., dann Faubel; namentlich nach deren edlem Ton und künstlerischer Auffassung. In der hierauf folgenden tragischen Ouvertüre Op. 81 von Joh. Brahms glaube ich einen bedeutenden Nachlass der Schaffungskraft des Componisten wahrzunehmen. Die Ouvertüre enthält zwar gute thematische Arbeit; ich konnte aber darin weder packende Stellen, noch irgend einen wirklich tragischen Zug entdecken; ihr Titel hat sonach in mir Erwartungen angeregt, welche nicht erfüllt worden sind. Unser von allen Bühnen gegenwärtig viel umworbener und für Wien gewonnener Baryton Herr Reichmann sang zu meiner grossen Freude mit prachtvoller Stimme und angemessenem, also nicht zu theatralischem Ausdruck die grosse Arie aus »Templer und Jüdin« von H. Marschner: »Mich zu verschmähen!« Möchte der Wunsch, diesen trefflichen Sänger öfters in Concerten zu hören, von ihm, so lang er uns noch angehört, doch berücksichtigt werden. Die den Schluss des Concertes bildende kleine, aber reizende Symphonie Op. 20 in B-dur von Niels W. Gade scheint von dem Dirigenten Herrn Levy und daher auch von dem Orchester sehr stiefmütterlich behandelt worden zu sein. Sie war offenbar nur oberflächlich vorbereitet und wurde höchstens im letzten Satze, *Allegro molto vivace*, einigermassen schwungvoll producirt.

Den 6. December 1881.

Der zweite Kammermusik-Abend des Herrn Bussmeier und Genossen im Museumssaale brachte an der Spitze die Krone aller Trios für Clavier und Streichinstrumente — Op. 97 von Beethoven. Jeder Satz dieser herrlichen Composition enthält eine Welt von auserlesensten musikalischen Schönheiten; zu ihrem Vortrage gehören aber Künstler allerersten Ranges, wozu ich weder den Herrn Bussmeier, noch seine Begleiter, die Herren Hofmusiker Max Hieber und Ebner, zählen kann. Die Wirkung dieser Nummer war deshalb auch keine ergreifende. Auch die so melodiöse und tief empfundene Sonate in Es-dur von Mozart für Clavier und Violine ging ziemlich ausdrucks- und spurlos vorüber. Den meisten Beifall erhielt mit Recht das Quintett Op. 70 von G. Onslow, ein charaktervolles und kühnaufretendes Stück, bei welchem sich auch der Clavierspieler zu lebhafteren Kundgebungen von Temperament aufraffte und ausser den bereits Genannten noch die Herren Hofmusiker Max Hieber als Viola- und Kammermusiker Sigler als Contrabassist mitwirkten. Der Besuch war sehr zahlreich, und das Publikum, wie immer, sehr bereitwillig im Beifallspenden.

Den 8. December 1881.

Die Herren Walter und Genossen haben sich diesmal ungemein beeilt, gestern Abend den beiden vorhergegangenen auch schon die dritte und letzte Quartett-Soirée im Museumssaale folgen zu lassen. Ich bin leider nicht in der Lage, über das Programm oder über dessen Ausführung besondere Lobeserhebungen auszusprechen. Das erste der producirten Stücke, das Quartett Nr. 6 in A-dur von Dittersdorf, das eigentlich keine thematische Durchführung, sondern nur oft wiederholte und aneinander gereihte Themas enthält und sich in ewigen Terzen- und Sextengängen bewegt, dürfte denn doch eben so gut wie z. B. die Pleyel'schen Clavier-Sonaten als zu veraltet erscheinen, um den an Mozart, Haydn und Beethoven gewöhnten Concertbesuchern der Gegenwart

Digitized by Google

aufgetischt zu werden. Immerhin konnte man wenigstens mit der Art und Weise zufrieden sein, wie dieses historische Curiosum vorgetragen wurde, während das hiersuf folgende, unendlich höher stehende Quartett Op. 33 Nr. 44 in B-dur von Jos. Haydn hinsichtlich der Wiedergabe viel schlechter wegkam. Unreinheit der Stimmung und Intonation, oberflächliche Auffassung, Mangel an Ausdruck des diesem schönen Werke insbesondere im Scherzo und im Presto so reichlich innewohnenden Humors verhinderten jeglichen wahren Genuss. Zum Schlusse wenigstens hätten die Herren Concertgeber, die es sich seither durch unablässige Wiederholung schon ungemein oft gehörter Compositionen sehr bequem gemacht haben, durch Vorführung einer selten oder noch gar nicht gehörten Composition etwas Uebriges thun sollen. Doch nein: wie schon seit vielen Jahren blieben auch diesmal Spohr, Onslow, Mendelssohn, Schumann u. A. unberücksichtigt! Es wurde wieder zu dem, wenn auch wunderbar schönen, aber doch durch zahllos wiederholte Vorführungen, namentlich in mangelhafter Reproduction, mir beinahe ungeniessbar gemachten Septett Op. 22 von Beethoven zurückgegriffen, bei welchem ausser den Quartettspielern noch die Herren Kammermusiker Strauss, Mayer und Sigler, dann Herr Hofmusiker Hartmann auf dem Horn, Fagotte, Contrabasse und Clarinette mitwirkten. Von einer sorgfältigen Vorbereitung und weihevollen Ausführung war auch hier nicht die Rede; das immer zufriedene, zahlreich versammelte Publikum war mit seinem Beifall doch nicht sparsam.

Den 11. December 1881.

Dem Oratorien-Vereine ging — diesmal im Museumssaale — sein glücklicher Rival, der Münchner Chorverein gestern voran. Diese Production war besonders anziehend durch die Mitwirkung der Gattin des Dirigenten, der Frau Kammersängerin Mathilde Wekerlin-Bussmeier. Der Verein bewies, dass er auf der im vorletzten und letzten Winter betretenen Bahn rüstig weiter strebt. Besonders zwei A capella-Chöre: *Ecce homo* von Palestrina und *Salve regina* von Orlando di Lasso, heikle Aufgaben für einen immerhin noch jungen Verein, klangen rein und frei; sie zeugten von gründlichem Studium. Das *Stabat mater* von Astorga ist ein Werk, das mit dem strengen Stil der Schule die süsse Melodik des Südländers verbindet. Letzteres ist insbesondere in den Solonummern der Fall, kam aber darin nicht immer zum Ausdruck, wenngleich Frau Wekerlin durch den Wohlklang ihrer Stimme alle Anwesenden entzückte und von zwei tüchtigen Dilettanten, Herrn Oberinspector Gebhard als Tenor und Herrn Leythäuser als Bass, erfolgreich unterstützt wurde. Der 23. Psalm von Franz Schubert Op. 123 für vier Frauenstimmen, ein Werk von hoher Schönheit und Lieblichkeit, wurde von dem Frauenchor gut, wenn auch nicht mit bis zum Schlusse aus dauernd reiner Intonation gesungen. Meines Erachtens eignet sich dieses Stück besser zum Solovortrage, wobei sich der individuelle Empfindungsausdruck mehr geltend machen kann. Die beiden als Ovation für den Componisten, Herrn Theaterintendanten v. Perfall vorgetragenen Gesänge: Abendlied und Wanderlied («Es ist so still geworden» und «Vögel singen» etc.) wären bei ihrer Unbedeutenheit besser durch die Compositionen von Franz Lachner zu denselben Texten vertreten gewesen. Den Schluss des Abends bildete die Ballade «Schön Ellens für Sopran- und Baryton-Solo, Chor und Orchester von Max Bruch, eine sehr effectvolle Composition, welche übrigens unbedingt Deutlichkeit der Textaussprache fordert, die aber bei der Vertreterin der Sopranpartie Frau Wekerlin bekanntlich niemals vorhanden ist, wenn auch deren mächtiges Organ insbesondere am Schlusse siegreich über dem Chor und Orchester schwebte. Das Baryton-Solo war von Herrn Leythäuser durchaus genügend vertreten. Herr Bussmeier bewährt sich fortgesetzt mehr und mehr als tüchtigen Dirigenten; die Zusammenstellung und Leistung des Orchesters trugen wesentlich zum Erfolge des Abends bei.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Leipzig, 5. März.

Im 49. Gewandhaus-Concert hörten wir gestern «Das verlorene Paradies» von A. *Rubenstein*. Er nennt sein Werk «geistliche Oper» und nicht «Oratorium», gegen welchen letzteren Namen auch so manchen Stellen Einspruch erhoben werden müsste. Eine Oper gehört nun bekanntlich auf die Bühne, und wenn das «Verlorene Paradies» dorthin käme, würde sich bald herausstellen, dass es keine Oper ist. Was die Soli anlangt, so ist nur eine wirkliche Arie vorhanden, im ersten Theile die Arie des «Engels», und auch diese lässt in Bezug auf feine Durchführung viel zu wünschen übrig. Meistens finden wir Tenor-Recitative und Chöre, die viele Worte, aber wenig Musik machen. Das Werk ist nicht gleichmässig gearbeitet; einzelne Chöre sind charakteristisch und fesselnd, wohingegen andere sehr geringen Werth haben. Das Publikum sah über diese Einzelheiten hinweg und da ihm die Composition im Allgemeinen convenirte, kargte es nicht mit Beifall. — Die Solostimmen waren vortrefflich besetzt durch Frau Otto-Alvsleben, Frl. Meisler-Löwy, Frl. Kayser, Herrn van der Meden, Herrn Lissmann und Herrn Siehr. Wie immer, erfreute uns auch diesesmal der volltönende Sopran der auch als Concertsängerin bedeutenden Frau Otto-Alvsleben, die mit Verständnis und musikalisch schön ihre Partie singt. Neben den Damen Frau Meitzler-Löwy und Frl. Kayser aus Leipzig, welche sich nur an fast kleinen Terzetten, von denen das dritte und grosse «Herr der Welten» von besonderer Güte ist, betheiligten, machte sich Herr van der Meden aus Berlin bemerklich durch den seelenvollen Vortrag der Recitative der «einen Stimme». Gleichwie der Evangelist in der «Matthäuspassion», welche Partie eine der hauptsächlichsten des Herrn v. d. Meden sein soll, ist auch diese sehr ausgedehnte und anstrengende Partie; um so mehr verdient der Sänger Dank für seine Energie und Ausdauer, bis zum Schluss sich seines Tenors mit aller Kraft zu bedienen. Vollkommen ebenbürtig den genannten beiden ist der Barytonist Lissmann aus Bremen, der jetzt, nachdem er vor nicht langer Zeit zur weiteren Ausbildung seiner schon ziemlich geschulten Stimme ein Universalmittel brauchte und zu Prof. Stockhausen nach Frankfort ging, sich einer derartig wohltönenden und in der Coloratur geübten Stimme erfreut, dass er die meisten jetzigen Bassisten in den Schatten stellt. — Als tiefer Bass zeigte sich uns Herr Siehr aus München, der mit seinem sonoren Organ ebenfalls Anklang fand.

ANZEIGER.

[33] Soeben erschienen in meinem Verlage:

Fünf Gesänge
für
vier weibliche Stimmen
(ohne Begleitung)
componirt
und Frau Anna Regan-Schimon zugeeignet
von
Ferdinand Hiller.
Op. 199.

No. 1. **Marienlied:** «O du heiligste, o du frommeste, nach dem Lateinischen von *Follen*. Partitur 50 ₰. Stimmen à 15 ₰.
No. 2. **Liedergruss:** «Liedergrüsse sind die Glocken», von *Karl Stelter*. Partitur 60 ₰. Stimmen à 25 ₰.
No. 3. **Wiegenlied:** «Die Blümelein sie schlafen», aus *Kretzschmer's* Volksliedern. Partitur 50 ₰. Stimmen à 15 ₰.
No. 4. **Morgengesang:** «Horch, horch, die Lerche, nach *Shakespeare*. Partitur 60 ₰. Stimmen à 15 ₰.
No. 5. **Abend im Thal:** «Tiefblau ist das Thal», von *Martin Greif*. Partitur 80 ₰. Stimmen à 15 ₰.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

Digitized by Google

[88] (H 50 N)

Konkurs.

Eine aus 35 Mitgliedern bestehende Musik-Gesellschaft der französischen Schweiz sucht für sofort einen **tüchtigen Director.**

Bedingung: 6 Probestunden per Woche je Abends.

Besoldung: 3000 Franken jährlich; Copien und Arrangement der Musik einverstanden.

Für jede nähere Auskunft wende man sich an die Annoncen-Expedition **Haasenstein & Vogler** in **Neuenburg**, welche beauftragt ist zu verhandeln.

[84] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Frühlingsmythus

(Gedicht von H. Heine)

für Sopransolo, Frauenchor und Orchester

componirt

von

Franz von Holstein.

Op. 45.

[*No. 6 der nachgelassenen Werke.*]

Clavierauszug von Carl Wolf.

Pr. 4 ℳ.

Chorstimmen: Sopran I, Sopran II, Alt à 50 ₰.

(Partitur und Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.)

[85] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Sechs Studien

für

zwei Violoncelli

für vorgeschrittene Schüler

componirt von

FERD. BÜCHLER.

Op. 22.

Complet Pr. 4 ℳ.

Einzeln: No. 1—6 à 1 ℳ.

No. 1. Tonleitertubung in C dur.
- 2. Scherzo in D moll.
- 3. Bogenwendungen in F dur.
- 4. Octavenübung in A moll.
- 5. Uebung für die linke Hand in A dur.
- 6. Capriccio in H moll.

[86] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Duetten

für

Pianoforte und Violine.

	Mark
Bach, Joh. Seb., Erstes Violinconcert (in A-moll), bearbeitet von Ferd. David	3,50
— **Zweites Violinconcert** (in E-dur), bearbeitet von Ferd. David	4,—
— **Drittes Violinconcert** (in D-moll), bearbeitet von Ferd. David	6,—
— **Viertes Violinconcert** (in G-moll), bearbeitet von Ferd. David	3,50
— **Sechs Orgelsonaten**, eingerichtet v. Ernst Naumann.	
No. 1 in Es-dur . . 2,50 | No. 4 in E-moll . . .	2,50
No. 2 in C-moll . . 2,— | No. 5 in C-dur . . .	3,50
No. 3 in D-moll . . 2,50 | No. 6 in G-dur . . .	2,50
Bach, Joh. Seb., Sechs Gavotten aus den englischen und französischen Suiten. Bearbeitet von Robert Schaab. Complet	3,—
No. 1. Allegro vivace —,80 | No. 3. Gavotte I. Gavotte II.	
No. 2. Molto Allegro . —,80 | (ou la Musette)	1,—
No. 3. Allegro vivace —,80 | No. 6. Gavotte I. Gavotte II.	
No. 4. Allegro . . —,80 | (ou la Musette)	1,—
Bach, C. Ph. E., Sonaten.	
No. 1 in H-moll . . 4,— | No. 2 in C-moll . .	4,—
Bargiel, Woldemar, Op. 47. **Suite.** (Allemande, Sicilienne, Burleske, Menuett, Marsch	4,50
No. 1. Allemande . . 1,50 | No. 3. Burleske . .	1,50
No. 2. Sicilienne . . 1,20 | No. 4. Menuett . .	2,—
No. 5. Marsch	2,20
Barth, Richard, Op. 8. **Romanze** Joseph Joachim gewidmet	2,50
Beethoven, L. van, Andante für das Pianoforte. Bearbeitet von Rud. Barth	2,50
— **Zwei Sonatinen** für das Pianoforte. Bearbeitet von Rud. Barth. Complet	3,—
No. 1 in G . . . 1,50 | No. 2 in F . . .	1,50
— Op. 49. **Zwei leichte Sonaten** für das Pianoforte. Bearbeitet von Rud. Barth.	
No. 1 in G-moll . . 2,20 | No. 2 in G . . .	2,20
— **Neun Tonstücke.** Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.	
No. 1. Adagio cantabile. Aus der Sonate pathétique. Op. 13	1,50
No. 2. Menuett. Aus den Menuetten für Orchester. No. 11	1,20
No. 3. Adagio. Aus dem Terzett für 2 Oboen u. Englisch-Horn. Op. 87	1,50
No. 4. Menuett. Aus den Menuetten für Orchester. No. 12	1,20
No. 5. Adagio. Aus dem Sextett f. Blasinstrumente. Op. 71	1,50
No. 6. Menuett. Aus den Menuetten für Orchester. Op. 9	1,20
No. 7. Allegro quasi Andante. Aus den Bagatellen für Clavier. Op. 33. No. 6	1,50
No. 8. Contretanz. Aus den Contretanzen für Orchester. No. 4.	1,20
No. 9. Contretanz. Aus den Contretanzen für Orchester. No. 7.	
— **Vier Tonstücke.** (Zweite Folge.) Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.	
Heft I. Complet	2,50
No. 1. Largo aus der Claviersonate. Op. 10. No. 3 . .	1,20
No. 2. Menuett aus derselben	1,50
Heft II. Complet.	2,—
No. 3. Largo aus der Claviersonate. Op. 7 . . .	1,50
No. 4. Menuett aus der Claviersonate. Op. 31. No. 3. .	1,20
Blomberg, Adolph, Op. 4. **Zwei Romanzen.** Herrn Hermann Hirth gewidmet	3,—
No. 1 in C-dur . . 1,80 | No. 2 in A-moll . .	2,20
Clementi, Muzio, Sechs Sonaten f. Pianoforte zu vier Händen. Bearbeitet und mit Stricharten und Fingersatz versehen von Robert Schaab.	
No. 1 in C . . . 2,50 | No. 4 in C . . .	2,50
No. 2 in F . . . 2,50 | No. 5 in Es . . .	2,50
No. 3 in Es . . . 2,50 | No. 6 in G . . .	2,50
Ebert, Ludwig, Op. 48. **Vier Stücke in Form einer Sonate.** Ihrer Königl. Hoheit der Frau Grossherzogin Elisabeth von Oldenburg in tiefster Ehrfurcht gewidmet. Complet . .	4,50
No. 1. Allegro . . . 1,80 | No. 3. Scherzo . . .	1,50
No. 2. Andante . . . 1,50 | No. 4. Rondo . . .	2,—
Egghard, Jul., Op. 82. **Sonate** pour Piano et Violoncelle. (A son ami Jules Epstein.) Arrangement pour le Violon par E. Röntgen	6,—
Engel, D. H., Op. 48. **Leichte Stücke über die schönsten Volkslieder verschiedener Nationen.** Herrn Baron v. Buggenhagen-Cloitow gewidmet.)	
Heft 1	3,50
No. 1. Robin Adair. Schottisches Lied	1,50
No. 2. Mein Hoffnungsstern. Russisches Lied . . .	2,—
No. 3. Ich lieb' dich einst geliebt. Neapolitanisches Lied	1,50
Heft 2	3,50
No. 4. Dürften die Menschen Göttliches malen. Portugiesisches Lied	1,50
No. 5. Dein Bildniss. Spanisches Lied	2,—
No. 6. Ach, wie ist's möglich dann. Deutsches Lied .	1,50

(Fortsetzung folgt.)

Hierzu eine Beilage von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: **Leipzig**, Dresdener Strasse 44. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 16 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 15. März 1882. **Nr. 11.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Giovanni Battista Pergolese. (Fortsetzung.) — Die Gründung einer englischen Musikschule. (Royal College of Music.) (Fortsetzung.) — Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben des Jahres 1881/82. (Fortsetzung.) — Berichte (Kopenhagen). — Anzeiger.

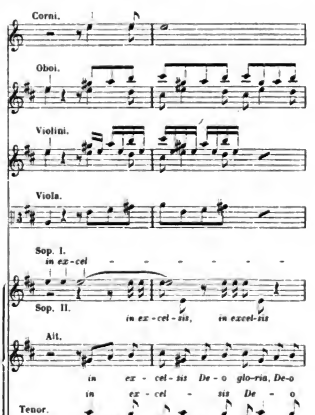
Giovanni Battista Pergolese.

II.

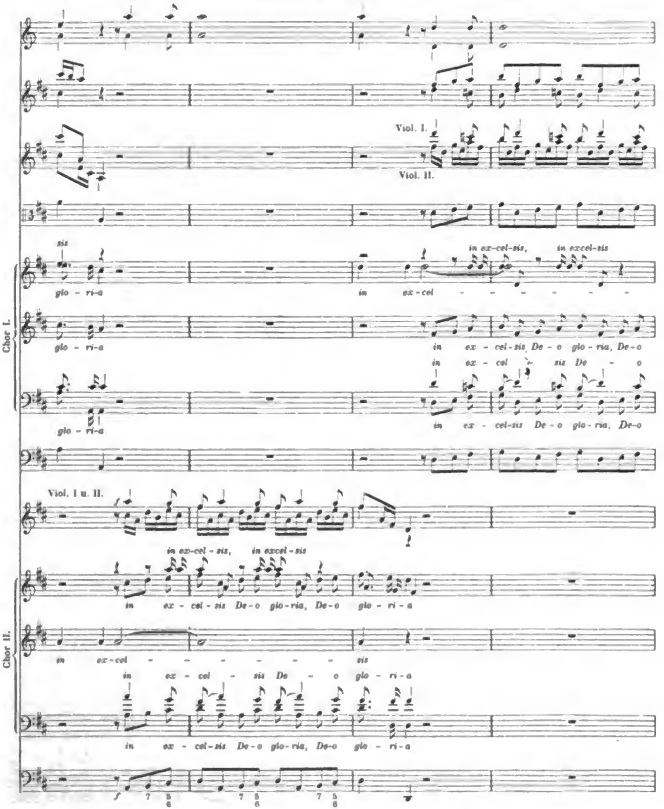
Zehnstimmige Messe für zwei Chöre und zwei Orchester in F-dur.

Fortsetzung.)

2. *Gloria.* Anfang D-dur, Schluss D-moll. Ein merkwürdiger und für uns sehr lehrreicher Satz. Die Angabe der Tonart ist nicht so zu verstehen, als ob die Musik D-dur anfinge und gegen Ende sich nach D-moll neigte, denn das ganze Stück schaukelt in diesem Wechsel von Dur und Moll, entsprechend den beiden Texten, die der Musik zu Grunde liegen. *Gloria in excelsis Deo* wird dur gesungen, *et in terra pax hominibus bonae voluntatis* moll. Die 81 Takte allegro spirituoso, aus welchen der Chor besteht, sind an beide Texte vertheilt wie folgt. Zuerst kommen 25 D-durtakte mit »gloria« etc., dann 24 D-Molltakte mit dem andern Text; hierauf geht es in kleinen Gruppen weiter: 5 Takte A-dur, 4 Takte A-moll, 4 Takte D-dur, 3 Takte D-moll, — 2 Takte A-dur, 1 Takte D-moll, — endlich 5 Takte D-dur, und dann 6 Takte D-moll zum Beschluss. Diese Vertheilung lässt unschwer erkennen, dass der Chor gegen Ende hin in kleine Theile sich auflöst und seinen eigentlichen Halt in der grösseren ersten Hälfte besitzt. Wir dürfen also von dem Fortgange und Ausgange keine wirkliche Steigerung erwarten, d. h. keine Steigerung im grossen chorischen Stil, wohl aber lässt sich vermuthen, dass ein Pergolese es an einzelnen Effecten nicht werde fehlen lassen. Das Urtheil, welches hier aus der blossen Uebersicht der äusseren Anordnung sich bildete, wird durch die Musik vollkommen bestätigt. Kunstreich, wohltönend, einfach und im grossen Stil beginnt das Gloria, sanft bei ruhender Orgel und gedämpften Stimmen tritt der Mollsatz in vollendetem Contrast dagegen; von diesen 49 Takten wird man nichts anders oder besser wünschen. Der sanfte Molltheil set in terra« etc. ist in seinen über beide Chöre dünn und anscheinend willkürlich vertheilten Stimmen mit einer den Italienern eigenthümlichen Freiheit (stravaganza) und Durchsichtigkeit geschrieben, und nimmt sich in dieser Fassung bei aller Trefflichkeit immerhin etwas fremdartig aus; aber der Gloria-Theil redet die allgemeine musikalische Weltsprache so deutlich, dass, wenn derselbe zufällig unter Händel's Namen verbreitet wäre, es schwer halten würde, überzeugende Beweise gegen seine Echtheit zu produciren. Man urtheile selber. Mit Takt 13 beginnt Folgendes:

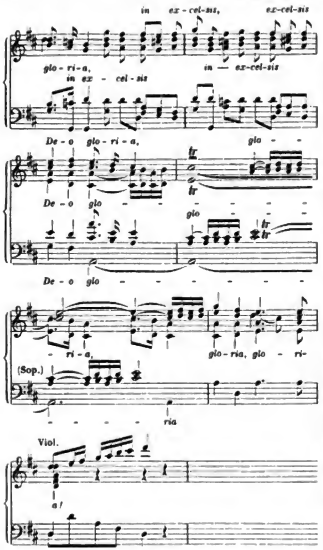


Digitized by Google



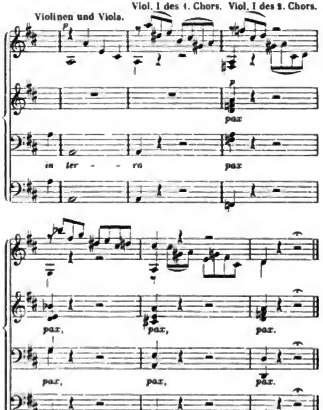
Das ist doch von dem Halleluja des Messias nicht gar weit entfernt. Die folgenden sieben Takte, mit welchen dieser erhabene Aufschwung endet, um dem erwähnten Moll-Gegensatz Platz zu machen, deuten wir ganz kurz an, damit der Leser von dem Ganzen ungefähr eine Uebersicht hat:

Digitized by Google



Diese erste Einführung des grossen Gedanken ist zugleich die eigentliche Durchführung desselben, weiter wird er nicht ausgesponnen; denn was später noch vorkommt, ist nur als ein kurzes Echo anzusehen. Blickt man nun auf das Ganze, so muss allerdings gesagt werden, dass es von dem Messias-Halleluja noch sehr weit entfernt ist. Wo die eigentliche Ausführung beginnen sollte, da hat es bereits sein Ende erreicht und verliert sich dann in Kleinigkeiten, statt nur das grosse Ganze ins Auge zu fassen und in solchem Aufblick der Höhe zuzustreben. In dem mitgetheilten Beispiel wird man wahre Grösse und jene über blosse Kirchenmusik hinausgehende freie, so zu sagen oratorische Erhabenheit nicht verkennen; es fehlt nichts als der grosse Athem, welcher ausreichte, um den angestimmten Ton zu Ende zu singen. Merkwürdig ist dieser Pergolese in jeder Beziehung; also auch darin, dass er zur selben Zeit, wo die oratorische Composition in germanischen Ländern ihren höchsten Aufschwung nahm, eine grössere Befähigung für dieses Gebiet bekundete, als irgend einer der vielen bedeutenden Tonsetzer des damaligen Italien. Und er hatte sein zwanzigstes Lebensjahr noch nicht weit überschritten! Man sieht, wie sein reicher und freier Geist sich den verschiedensten Gebieten zuneigte; die Richtung dieser Kraft war zugleich entscheidend für die Nachfolger, und insofern bezeichnen seine Werke Wendepunkte für die italienische Musik.

Wohin Pergolese's eigentliche Neigung und Gestaltungsfähigkeit ging, das zeigt auch dieses Gloria ganz deutlich. Es war nicht ein in sich gesättigtes und voll harmonisch abgeschlossenes Tonstück, sondern vielmehr ein solches, welches einen offnen, ins Freie führenden Ausgang hat; womit zusammen hängt, dass er die Wirkung mehr durch Einzelheiten, als durch eine erschöpfend einheitliche Ausgestaltung zu erreichen suchte. Ein besserer Beleg hinzu, als der Schluss unseres Gloria ihn bietet, ist nicht denkbar. Die bereits erwähnten sechs Schlusstakte lauten nämlich wie folgt:



Das ist nun sowohl im Gesange wie in der Begleitung eine ganz neue Musik, die nach dem Vorausgehenden nicht im entferntesten geahnt werden konnte; es ist eine reine Zugabe als Schlusseffect. Man möchte vermuthen, dass der Schluss zu dem Folgenden in Beziehung gesetzt sei; aber es folgt eine Arie in H-moll, von welcher dieser D moll-Schluss also in jeder Hinsicht ganz schroff geschieden ist. Pergolese hatte hier eben nichts weiter im Sinne, als den Einzeleffect mit *pax* und einer die Aufmerksamkeit erregenden Violinfigur: und diesem zu liebe vernachlässigte er nicht nur den Gesammtausdruck des Textes, sondern auch zugleich den erhabensten Tongedanken, welchen wir von ihm besitzen.

(Fortsetzung folgt.)

Die Gründung einer englischen Musikschule.

(Royal College of Music.)

(Fortsetzung.)

Der Herzog von Edinburgh:

Indem ich den ersten Beschluss der heutigen Verhandlungen proponire, habe ich nur nöthig, der Ansprache des Prinzen von Wales einige wenige Worte hinzuzufügen. Die Musik ist

Digitized by Google

immer ein Lieblingsstudium von mir gewesen. Seit meiner frühesten Kindheit habe ich meine Mussestunden den Uebungen dieser Kunst gewidmet, und ich stehe hinter keinem zurück in dem festen Wunsche, ihre Pflege unter meinen Landsleuten fortschreiten zu sehen. (Beifall.) Vor mehr als zehn Jahren machte ich meinen ersten Versuch, ein diesem Lande würdiges Institut zu gründen; und obgleich ich damals nicht im Stande war, meinen Wunsch zur Ausführung zu bringen, habe ich dennoch nie aufgehört, diesen Gegenstand im Auge zu behalten, und war von Zeit zu Zeit mit mehr oder weniger Erfolg bemüht, den Plan, welcher mir so sehr am Herzen liegt, und welcher, wie ich fühle, für den Fortschritt der Musik in England unbedingt nothwendig ist, zu verwirklichen. Sie können sich denken, wie sehr mir diese Zusammenkunft erwünscht ist, und wie mich die Aussicht entzückt, dass mit Ihrem Beistande die Ausführung des von mir so lang ersehnten Gegenstandes nicht mehr allzu fern sein wird. (Beifall.) Bei Ausübung der Pflichten meines Berufes ward mir die Genugthuung zu Theil, fast sämmtliche unter dem Scepter Ihrer Majestät stehende Länder zu besuchen. Mein Empfang war in allen Fällen so aufrichtig und das Willkommen so echt patriotisch und warm, dass ich überzeugt bin, auch die hier anwesenden hochgestellten Colonisten werden einen Plan, bei welchem der Prinz von Wales und ich betheiligt sind, und der sie sowohl als die Bewohner dieses Inselstaates angeht, begünstigen (Beifall) — ja, ich gebe mich sogar der Hoffnung hin, dass die Abgeordneten der Vereinigten Staaten Amerikas auch die Gründung einer hohen Musikschule in diesem Lande werden willkommen heissen, denn von Amerika besonders hat die königliche Familie viele Beweise der Freundschaft erhalten, und so mancher talentvolle Jüngling wird von dort in deutsche oder italienische Conservatorien geschickt. (Beifall.) Kurz, ich bin überzeugt, dass alle englisch redenden Völker in der weiten Welt die Gründung dieser hohen Schule auf den von dem Prinzen von Wales angeführten Grundlagen als ein neues Band der Vereinigung betrachten und sich freuen werden, von nun an eine musikalische Erziehung gleich derjenigen, die sie anderweitig gezwungen waren zu suchen, in ihrem Mutterlande geniessen zu können. Ein Grundzug dieses Instituts, auf welchen ich wieder und wieder Ihre Aufmerksamkeit richten möchte, ist der: seine Thüren werden allen Einlassbegehrenden geöffnet sein — Fähigkeit ist der alleinige Pass zur Aufnahme, und die Nationalität wird der Erlangung seiner Vortheile keine Schranken setzen — dieses betrifft die Stiftung als solche. Was die zahlenden Zöglinge anlangt, so bitte ich uns nicht misszuverstehen. Es ist durchaus nicht unsere Absicht, fleissige Studenten auszuschliessen, die vielleicht durch Umstände oder durch Bedrängniss von der Mitbewerbung abgehalten und deshalb nicht im Stande sind, sich Eingang in unser Institut zu verschaffen. Im Gegentheil. Wir werden sie willkommen heissen, von welchem Theile Grossbritanniens oder der Welt sie kommen mögen; aber wir verlangen, dass sie nur zu ernstem wahren Studium das Institut betreten. (Hört, hört.) Sie werden sich einer strengen Eintritts-Prüfung zu unterwerfen haben, um in jeder Hinsicht dasselbe Ziel zu verfolgen und sich genau nach den Regeln der Stifts-Zöglinge zu richten und somit zu zeigen, dass es nicht ihre Absicht ist, einige wenige Lectionen in diesem oder jenem Zweige der Musik zu nehmen, sondern dieselbe gründlich zu studiren. (Beifall.) Es ist unser Ziel betreffs sämmtlicher Zöglinge, die musikalische Erziehung zu derjenigen Höhe zu erheben, dass sie den besten auswärtigen Conservatorien gleich ist; sie soll systematisch und in ihrer Art vollkommen sein. Noch ein Wort möchte ich dieser Hauptsache hinzufügen. Wir müssen, um einen Nationalerfolg mit der wirklich classischen Musik zu erzielen, sowohl unsere Hörer als auch unsere Künstler erziehen, — und können wir dies besser thun, als indem wir in unsere Familienkreise vermittelst geschulter Dilettanten die Ausübung der höchsten Musik in der besten und anziehendsten Weise einführen? (Beifall.) Die allgemeinen Gegenstände des Instituts habe ich beschrieben; aber es bleiben uns noch zwei Hauptzweige der Musik, weit verschieden an Charakter, aber jeder derselben von grosser Wichtigkeit, und ich hoffe, dass die Cultivirung dieser beiden Zweige einen Grundzug des Erziehungssystems dieses Conservatoriums bilden wird. Ich meine die geistliche und die dramatische Musik. Geistliche Musik ist gegenwärtig der Zweig der Musik, welcher, Dank der sorgfältigen Leitung der Kirche und anderer geistlichen Anstalten, und der Religiosität des Volkes, in diesem Lande einen weit ausgebreiteteren Einfluss erlangt hat, als irgend ein anderer Theil dieser Kunst. Im vereinigten Königreiche giebt es kaum ein einziges Dorf, wo der Gottesdienst nicht die angeborene Liebe des englischen Volkes zur Musik, und die Vortrefflichkeit, welche durch besseren und vollkommeren Unterricht erzielt werden könnte, beweist. (Beifall.) Dies ist eins der ersten Bedürfnisse, denen das Institut hoffentlich abhelfen wird. Unsere freie Gründung wird die Liebe zur Musik fördern durch die jedem fähigen Chore gebotene Gelegenheit, dass Einer oder Mehrere seiner Mitglieder in die Schule aufgenommen werden kann, indem für den Studenten daraus zugleich der Vortheil einer freien Erziehung und in einigen Fällen einer kostenlosen Erhaltung erwächst, während das Institut für das ganze Land fortdauernd gebildete und geschickte Lehrer beibehalten wird. Die Wichtigkeit dieses Gegenstandes überlasse ich jedoch dem Erzbischof von Canterbury, welcher mich in der Veröffentlichung meines Entwurfes unterstützte. (Beifall.) Auf die dramatische Musik wird das Institut ebenfalls seine volle Aufmerksamkeit zu richten haben. Erst kürzlich hörte ich von denjenigen, die mit diesem Gegenstande am besten vertraut sind, der Fehler unserer englischen dramatischen Sänger bestände darin, dass sie durch die unerbittliche Nothwendigkeit, ihren Lebensunterhalt zu verdienen, gezwungen sind, mit unreifen Fähigkeiten und ohne die rechte Anleitung die Bühne zu betreten. Ich baue fest darauf, dass das Royal College diesem Mangel abhelfen wird, indem es Solche anzieht, die durch wahrhafte Befähigung die ihnen gebotenen Vortheile verdienen, und dieselben dann bis zur gänzlichen Vollendung ihrer Erziehung festhält. Das dringende Bedürfniss eines soichen Instituts für den von mir erwähnten Zweck ist mir noch besonders nahe gelegt durch die zahlreichen Versprechungen zur Unterstützung seitens der musikalischen Welt, die gemacht wurden in der Voraussetzung, dass der dramatische Unterricht in unserm Erziehungssystem nicht vernachlässigt werden wird. (Beifall.) Bevor wir von diesem Theil unseres Themas abbrechen, möchte ich meine eigene persönliche Hoffnung aussprechen, dass das Royal College nicht als ein blosses Lehrinstitut angesehen werden soll, sondern als der Mittelpunkt von Gruppen hülfsbedürftiger Institute, deren Mitglieder mit dem Concilium des Royal College einen Musik-Senat (Musical Senate) bilden, in den alle wichtigen Fragen in Betreff der Musik und der Musiker zur Entscheidung gestellt werden mögen. (Lauter Beifall.) Dies mag vielleicht etwas utopisch klingen, aber ich bezweifle nicht, dass eine Zeit kommen wird, wo sämmtliche musikalische Institute des Landes mit dem Royal College sich vereinigen werden, um einen Körper zu bilden, der durch ein gemeinsames Band und ein gemeinsames Unterrichtssystem zusammen gehalten wird. (Beifall.) Ich will noch einen Schritt weiter gehen, obwohl ich mir nicht verhehle, dass ich auf einem etwas delikaten Grunde mich bewege und möglicherweise die ehrwürdigen Privilegien der Universitäten berühre, — jedoch, ich will meine persönliche Hoffnung dahin ausdrücken, dass, wie London die Hauptstadt des Königreichs ist, so auch das Royal College der musikalische Hauptsitz sein sollte, mit

Digitized by Google

der Macht ausgestattet, musikalische Titel zu verleihen, als die Quelle, in welcher alle musikalischen Ehren ihren legitimen Ursprung haben sollten. (Beifall.) [!] Indem ich den der Versammlung vorzulegenden Beschluss hier vortrage, erübrigt nur, Lords und Gentlemen, meine Hoffnung dahin auszusprechen, dass der Prinz von Wales bei dieser Gelegenheit ernstlich und nachdrücklich unterstützt werden möge. (Beifall.) Eine grosse Summe Geldes ist für unser Unternehmen erforderlich. England ist reich und allzeit bereit, ein würdiges Nationalwerk zu fördern. (Beifall.) Aber warum soll ich sagen England allein, da wir der edelmüthigen Beihülfe unserer Brüder in den Colonien versichert sind, und da wir das Vertrauen hegen, unsere amerikanischen »cusins« werden in der Begünstigung eines Instituts nicht zurück bleiben, welches ihren musikalischen Studenten eine Heimath diesseits des Oceans werden kann. (Beifall.) Die Vertreter mehrerer fremder Länder sind ebenfalls gegenwärtig; wir betrachten sie in mancher Hinsicht als Vorbilder für unser eignes Unternehmen, und ich bin gewiss, dass ihr freundlicher Rath und ihre Beihülfe uns nicht fehlen wird, wenn wir in die Lage kommen sollten darum nachzusuchen. (Beifall.) Ich werde jetzt den Beschluss vorlesen, welcher mir anvertraut ist. Er lautet wie folgt:

»Dass diese Versammlung die Vorschläge billigt, ein *Royal »College of Music* als eine nationale Institution zu errich»ten, und unternimmt, dass Versammlungen im ganzen »Lande veranstaltet und Anstrengungen gemacht werden, »einzeln und gemeinsam, um den Beschluss zu fördern »durch Erlangung der nöthigen Geldmittel zur Ausstattung »eines College of Music für das Britische Reich.« (Beifall.)

(Schluss folgt.)

Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben des Jahres 1881/82.

(Fortsetzung.)

Den 13. December 1881.

Der Oratorien-Verein hat sich für sein erstes Concert pro 1881/82 Haydn's in ewiger Jugendfrische strahlende »Jahreszeiten« ausersehen; fürwahr eine glückliche Wahl! Ist auch noch keine lange Zeit verstrichen, seit dieses herrliche Werk — wenn ich nicht irre — von demselben Verein an derselben Stelle, im Museumssaale, und hierauf von der musikalischen Akademie im Odeonssaale, aufgeführt wurde, so sind dessen grossartige Schönheiten so mannigfaltig und überwältigend, dass ich dasselbe mindestens einmal des Jahres herzlich gern höre und immer wieder mit Entzücken geniesse. Die Besetzung der Solopartien war diesmal eine völlig neue: das Hannchen sang eine Dilettantin, Fräul. v. Sicherer, den Lucas der Hofopernsänger Herr Mikorey und den Simon der Musikeleve Herr Hofmann. Die erste sang mit guter Stimme und vielem Verständniss; man hörte allerdings durch, dass man keine kunstmässig ausgebildete Sängerin vor sich hatte; immerhin wusste sie ihre reizende Partie zur Geltung zu bringen, wenn ihr auch mehr die sentimentale Seite der Partie, z. B. in dem Duette des zweiten Theiles, als das Schalkhafte in dem Strophenliede: »Ein Mädchen, das auf Ehre hielt« gelang. Die Stimme des Herrn Mikorey, ein scharfer, gellender Castratentenor, widerstrebt an sich dem Oratoriengesang. Der Umstand aber, dass der Sänger nun schon oft zu solchen Leistungen herangezogen wurde, hat doch gute Früchte getragen: es wurde von ihm wenigstens das Mögliche geboten und nichts verdorben; besonders die Arie des vierten Theiles: »Hier steht der Wand'rer nun« wurde effectvoll wieder gegeben. Herr Hofmann besitzt einen umfangreichen, wohlklingenden Bass, der nur durch einen fehlerhaften Ansatz etwas gequetscht und beeinträchtigt wird. Er brachte im Ganzen seine Partie recht gut zur Geltung, intonirte stets rein und zeigte sich als gewandten Sänger. Die Hühnerjagd-Arie des dritten Theiles wurde durch die Taktlosigkeit des Paukenschlägers einigermassen beeinträchtigt. Die Chöre waren ziemlich gut einstudirt, abgesehen davon, dass fast jedes Piano nahezu unbeachtet blieb und insbesondere bei dem in einen wahren Taumel übergebenden Finale des dritten Theils die erforderliche Steigerung fehlte. Das Orchester war, wie immer, mit Streichinstrumenten zu schwach besetzt und, was allerdings hätte vermieden werden können, zu wenig sorgfältig eingeübt. Das zahlreich versammelte Publikum wohnte der drei Stunden dauernden Aufführung mit Interesse und lebhaften Beifallsbezeugungen an.

Den 15. December 1881.

Die grosse Freude, die Lebens- und Leidensgefährtin eines bedeutenden echt deutschen Tondichters, die treffliche Pianistin Clara Schumann, wieder zu sehen und zu hören, wurde uns im dritten Abonnement-Concerte der musikalischen Akademie zu Theil. Ihrem Auftreten ging die Ballade für Orchester des hiesigen Kapellmeisters Victor Gluth voran, ein zwar melodiöses und geschickt instrumentirtes, doch zu gedehntes und gegen den Schluss allzu lärmendes Tonwerk. Die Heldin des Tages, von dem Publikum stürmisch begrüsst, an deren Pult vier riesige Lorbeerkränze prangten, trat mit dem A moll-Concerte ihres Gatten in die Schranken. Was die Composition dieses Stückes anlangt, so fesselt mich davon stets ganz vorzugsweise der zweite und dritte Satz. Als Beispiel, wie nachlässig die Programme der musikalischen Akademie abgefasst werden, constatire ich, dass in demselben weder die Opus-Zahl, noch die einzelnen Sätze des Concerts angegeben waren. Die Vorzüge dieser Künstlerin mit stark gelichtetem Haar sind von dem Zahn der Zeit unberührt geblieben, und so musste auch das Anhören des von ihr mit vollstem Verständnisse aufgefassten und mit Genialität interpretirten Werkes einen hohen Genuss gewähren. Das hierauf folgende Ständchen für Altsolo und vier Frauenstimmen Op. 135 von Franz Schubert, gedichtet von dessen Freund Grillparzer, ist eine höchst eigenartige, stimmungsvolle und reizende Tondichtung, die aber kein blosses, noch dazu übereiltes Absingen verträgt, und bei deren Vortrag insbesondere die Solostimme — hier die Vorsängerin — tiefes Gefühl und Verständniss bewähren sollte, was bei Frl. Blank, der diese Partie zugetheilt war, gänzlich fehlte, daher auch die erzielte Wirkung gleich Null war. Die hierauf folgende Leonoren-Ouvertüre Nr. 1 von Beethoven, componirt 1805, dürfte füglich der Vergessenheit anheim fallen, nachdem sie der Meister selbst verworfen hat und dieselbe tief unter ihren nachgefolgten Schwestern, der gewaltigen Leonoren-Ouvertüre und jener reizenden in E-dur steht. Nach derselben setzte sich Clara Schumann wieder an den Flügel, um in geist- und schwungvoller Weise drei kleinere Stücke von Chopin, Brahms und Mendelssohn zu spielen. Mit Beifallsbezeugungen überschüttet, spendete sie als Dareingabe einen Walzer von Chopin, meines Erachtens die beste Leistung unter den Stücken der zweiten Abtheilung. Wohl auch der Anwesenheit der Wittwe war es zu danken, dass den Schluss Schumann's Symphonie in D-moll Op. 120 bildete. Ich halte sie für die originellste und vollendetste des Meisters, und auch mit der Aufführung konnte man im Ganzen zufrieden sein. Sie fand, wie alle übrigen Nummern, lebhaften Beifall von Seiten des sehr zahlreich versammelten Publikums.

Den 18. December 1881.

Dem gestern von dem Tenoristen Herrn Felice Mancio unter Mitwirkung der Pianistin Frl. Elise Friedrich im Museumssaale veranstalteten Concerte beizuwohnen, war ich leider

Digitized by Google

verhindert. Aus den öffentlichen Blättern entnehme ich jedoch, dass dasselbe ungetheilten Beifall fand. Die Vorträge des Herrn Mencio riefen wiederholten Applaus hervor, besonders nach den Gesängen: »*Celeste Aïda*«, »*Si tu m'aimais*« und nach dem herrlichen Schlusslied: »Ich hatte ein schönes Vaterland«. Die Clavierbegleitung und die Solioleistungen von Frl. Friedrich wurden ebenfalls beifällig aufgenommen, besonders der Menuett von Jos. Rheinberger für die linke Hand. Dass Herr Mencio in nicht weniger als vier Sprachen sang, ist als Curiosum anzuführen.

Den 26. December 1881.

Das Jahr neigt sich zu Ende; das Weihnachtsfest ging gestern vorüber. Der letztere Umstand, sowie dass anstatt des für den Herrn Kammersänger Vogl projectirten Liederkreises »An die ferne Geliebte« von Beethoven die grosse Freischütz-Arie von einer unbekannten Sängerin, Fräul. Meta, gesungen wurde, hatte offenbar auf den Besuch des Publikums minderad gewirkt. Vielleicht mochte zu dieser Wirkung auch noch die Wahl der Symphonie, nämlich jener Mozart'schen in D-dur und in drei Sätzen, einer der kürzesten und meines Erachtens auch schwächsten des grossen Meisters, beigetragen haben, de gerade diese Symphonie hier schon gar so oft als Nothhelfer herhalten musste. Die Aufführung derselben war auch nichts weniger als exact und erinnerte lebhaft an die frühere allmalige Verwendung der einzelnen Sätze als Zwischenactmusik im Theater. Sodann spielte Herr Concertmeister Walter ein neues Violinconcert von Gerusheim Op. 42, hier zum ersten Male aufgeführt. Die Stimmen über diese Composition waren sehr getheilt; die einen liessen keinen guten Faden an ihr und bebeupteten, der Autor habe keine Ahnung davon, was ein Concertstück denn eigentlich sein solle und halte das Spielen mit geheimlosen Klangfiguren für Musik. Die anderen erklärten sie für sehr interessant und wollten in dem ersten Theile sogar ein Motiv aus den Meistersingern eingewoben finden. Ich für meine Person fand das Concert ziemlich langweilig und hätte weit lieber das von Beethoven, Mendelssohn oder eines von L. Spohr gehört. Uebrigens konnte ich auch mir nicht recht erklären, warum das Publikum Herrn Walter schon bei seinem Erscheinen mit Applaus begrüsste. Die hierauf folgende Ouvertüre zu Schiller's Demetrius, Op. 110 von Herrn Hofkapellmeister Rheinberger componirt und selbst dirigirt, ist ein charaktervolles hochinteressantes Werk, das übrigens, um mehr in das Publikum einzudringen, jedenfalls öfter gehört werden muss und deshalb wegen seines nicht ganz leichten Verständnisses bei der ersten Aufführung auch nicht so lebhaft applaudirt wurde, als ich es sonst erwartet hätte. Herr Walter spielte sodann die Chaconne von J. S. Bach ohne Begleitung; ich fand sie trotz des im Ganzen entsprechenden Vortrags etwas monoton, weil grossartige Auffassung und der nothwendige Contrast im Vortrage der einzelnen Variationen fehlte. Die für Herrn Vogl eingetretene Sängerin, pseudonym Frl. Meta genannt, bereitete mir eine angenehme Ueberraschung. Eine gutgeschulte, frische, angenehm klingende Stimme, geschmackvoller Vortrag und in seltener Weise deutliche Aussprache vereinigen sich auf das Glücklichste bei dieser Anfängerin. Soll ich übrigens sagen, was bei dem Vortrage der Freischütz-Arie meines Erachtens fehlte, so war es beim *Andante* warme Innigkeit, und bei dem *Allegro* loderndes Feuer. Den Schluss bildete die Faust-Ouvertüre von Richard Wagner, auf deren Anhörung ich schmerzlos verzichtete.

Den 17. Januar 1882.

Das erste Concert im neuen Jahre 1882 wurde gestern Abend von der Hofpianistin Frau Annette Eosipoff und dem bereits vor ein paar Wochen aufgetretenen italienischen Tenoristen Herrn Felice Mencio im grossen Odeonssaale veranstaltet. Da schon die eigentliche Tanzsaison begonnen hat und gestern gleichzeitig ein von der ganzen haute volee besuchter Ball bei Prinz Leopold stattfand, so war für dieses Concert jedenfalls ein ungünstiger Zeitpunkt gewählt worden. Dessungeachtet fand ich den grossen Saal ziemlich gefüllt, was einerseits dem guten Rufe der Clavierkünstlerin, andererseits den offenbar sehr zahlreich gespendeten Freikarten zuzuschreiben sein mag. Von bedeutenderen Stücken spielte Frau Essipoff diesmal nur die Sonata appassionata Op. 57 von Beethoven; ausserdem kann zu dieser Kategorie etwa noch das Impromptu von Franz Schubert in B-dur, Thema mit Variationen gezählt werden. Weder mit der einen, noch mit dem andern kann ich mich befriedigt erklären. Jene Sonate scheint mir überhaupt eine Aufgabe zu sein, welche sowohl das Auffassungsvermögen, als auch die physischen Kräfte einer Frau übersteigt. Dem ersten Satze fehlte bei dieser Aufführung der erforderliche hohe Flug, dem *Adagio* die erhabene Grösse und elegische Ruhe, der letzte kam statt als *Allegro ma non troppo* im *vivace*- oder *presto*-Tempo zum Vorschein. Schon das Thema des Impromptu, noch mehr aber einzelne Variationen waren in der Auffassung entschieden vergriffen. Bei den übrigen kleineren Stücken machte sich das elegante, glatte und sichere Spiel der Künstlerin, ihre perlenden Läufe, die sorgfältige Nüancirung und ausdrucksvolle Hervorhebung der Hauptsache, insbesondere bei den Stücken von Chopin, vor Allem bei der Polonaise in Es-dur, geltend. Herr Mencio ist ein tüchtiger Sänger mit ebenmässig klangvoller noch dem Baryton zuneigender Stimme. Eine grössere Arie sang derselbe nicht. Er begann mit der Romanze: »*Celeste Aïda*« aus der Oper gleichen Namens von Verdi und brachte dann ein paar nicht uninteressante Liebeslieder von A. Scarlatti: »*Togliemi la vita*« und »*Ah, cessate di piagarmi*«, wobei sich eine gute Schule bemerkbar machte. Vorzüglich trug er die beiden Franz Schubert'schen Gesänge: »Du liebst mich nicht« und insbesondere mit erschütternder Wirkung den »Doppelgänger« vor, wobei ich auch die Correctheit und Deutlichkeit seiner Aussprache wahrzunehmen Gelegenheit hatte. Das Publikum war mit Beifallsbezeugungen gegen beide Künstler nicht sparsam.

Den 24. Januar 1882.

Den Schluss der ersten Hälfte der Concert-Saison 1881/82 bildete gestern Abend im Museumssaale ein Kammercoucert für einen milden Zweck, wie der Zettel in eigenthümlich stilistischer Weise sagte: »zum Besten eines Grabdenkmals für den im Jahre 1876 verstorbenen Hofmusicus und Cellisten Hypolitt Müller«. Brachte auch das Programm nichts Neues, so war doch auf demselben die Mitwirkung der Herren Hofkapellmeister Levi und Fischer in Aussicht gestellt. Man durfte daher hoffen, dass diese beiden Herren an den musikalischen Leistungen des Abends in einer ihrer Stellung angemessenen hervorragenden Weise, etwa durch Uebernahme des Clavier- und Violoncellparts des G moll-Clavierquartetts von Mozart, sich betheiligen würden, da Herr Levi als trefflicher Pianist und Herr Fischer als tüchtiger Cellist bekannt ist. Diese kühnen Hoffnungen wurden jedoch getäuscht, indem sich diese Herren in bedauerlicher Bescheidenheit damit begnügten, gemeinschaftlich mit Herrn Concertmeister Walter vier von Frau Wekerlin gesungene schottische Lieder von Beethoven zu begleiten. Obwohl das pietätvolle Gedenken der Herren Hofmusiker an ihren verstorbenen Collegen sehr lange auf sich hatte warten lassen, und auch die Auswahl der vorgetragenen Stücke keine besondere Sorgfalt bekundete, — ausser den bereits erwähnten Compositionen wurde nur noch das schon so unendlich oft und noch dazu erst kaum vor drei Wochen aufgeführte Septett von Beethoven gemacht — so hatte doch das Publikum seine Schuldigkeit gethan und sich zahlreich gefunden. Der Pianist Herr Giehrl spielte das Quartett mit einechmeichelnder Weichheit des Tones und sinnigem musikalischen Verständniss; ganz be-

Digitized by Google

sonders schön trug der Künstler den letzten Satz vor. Einen glänzenden Erfolg errang Frau Wekerlin mit den vier schottischen Liedern; doch war man dabei wieder ganz auf die Fülle und den Wohllaut ihres Organs hingewiesen, da die Worte der Undeutlichkeit der Aussprache wegen völlig unverständlich waren und daher ebenso gut spanisch oder schottisch hätten sein können. Bei der Schlussnummer, dem Beethoven'schen Septett Op. 20, wirkten ausser den bereits Genannten auch noch die Herren Kemmer- und Hofmusiker Strauss, Meier, Hartmann, Sigler, Thoms und Wihan mit; grosse Mühe war auf das Studiom des Allen ohnehin sehr gelungen Werkes nicht verwendet worden.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Kopenhagen, 7. März.

(*Ank. Rée.*) Seit der Aufführung von »Hamlet«, einer Oper, die hier zu Anfang der Saison zum ersten Mal gegeben wurde, haben wir im Bereiche der Oper nichts Neues erlebt. Da unsere Opernkräfte, namentlich auf Seiten des Masculinums, zur Zeit nur gering sind, wird man lediglich in dieser Beziehung dem interedenten des kgl. Theaters keine Vorwürfe machen können; »wo nichts ist, hat der Kaiser sein Recht verloren.« Wir leben so zu sagen den ganzen Winter über von einer Kost, gewöhnlich mit Zusatz einer neuen Sauce, d. h. häufig aufgeführte Sachen mit einer kleinen Aenderung in Betreff der Besetzung derselben. Während nun der lotendent, Herr Fallesen, in dieser Richtung von vernünftigen Leuten als schuldlos erklärt werden muss, kann man aber nicht die Verwunderung unterdrücken, dass am hundertjährigen Geburtstage Auber's keine Oper des berühmten Componisten aufgeführt wurde; eine solche Aufführung hätte man schon öfttig gebraucht, wenn Herr Fallesen es gewollt hätte, und seine Pflicht wäre es gewesen, wenn man bedenkt, wie viel wir in dramatischer Beziehung den Franzosen schuldig sind. Viel zu nehmen und wenig zu geben ist freilich eine nordische Gewohnheit; es wäre aber wohl an der Zeit, diese üble Gewohnheit abzulegen, und wenn von Kunst und Kunstbefliss-

senen die Rede, ist genannte Maxime ausserdem noch besonders zu tadeln.

In unserer Concertwelt weilte im vorigen Monate eine sehr reges Leben. Frau Sophie Menter bereiste nämlich unser Land und gab sehr viel Concerte. Eine reiche Ernte muss sie gehabt haben, denn überall, wo sie sich hören liess, gab es volle Häuser. Es war vornehmlich die grosse Technik und das Feuer ihres Spiels, welche ihr so viele Zuhörer verschaffte. In Schweden (Stockholm) überreichte der König ihr im Concertsaale die Medaille *Litteris et artibus*. Auch hier wurde ihr diese Ehre zu Theil.

Die Weihnachtszeit förderte viele neue Compositionen zu Tage. Einige derselben stammen indess nicht von dänischen Componisten; mehrere der norwegischen Componisten, z. B. Grieg, lassen nämlich die Mehrzahl ihrer musikalischen Erzeugnisse hier verlegen. In der Weihnachtszeit erschien eine neue Sammlung Lieder (»Melodien«) von ihm. De sie nur mit norwegischen Worten (in der neuesten Volkssprache) versehen sind, wird man sie schwerlich in Deutschland kennen lernen. Die Gedichte sind fast alle trennigen Inhalts, welches den Componisteo dazu bewogen hat, beisehe sämmtliche Gesange in *Moll* zu setzen, wodurch ein Grau in Grau hervorgerufen wird, das elo jedes musikalische Ohr in der Länge ermüden muss. Die Mehrzahl der »Melodien« haben eine gewisse Aehnlichkeit mit Volksweisen, and de der Componist die benutzten derselbeo copirt, so ist seine Arbeit nicht ebeo sehr lobenswerth. Aoch schreibt Grieg bisweilen manche Ungeheuerlichkeit, wahrscheinlich um originell und charakteristisch zu erscheioeo. Diese Ungeheuerlichkeiten trifft man sowohl im Gesang als in der Harmonie. Ein paar Stelien dieser Art werde ich hier angeben. In dem letzten Liede bei die Begleitung nur ein d und e tremolirend, währood die Gesangstimme mit f ertönt. Wo findet man wohl einen Sänger, der dieses f treffeo kann? In demselben Liede bei die Begleitung den Granddreiklang in D-moll, während der Gesang ein *es* halten soll. In einem anderen Liede bei die Begleitung einen A dur-Dreiklang ($^6_3$) mit d als Vorbeit zur Terz, und der Gesang bat dano ein *gis*. S. w.

Vielen hiesigen Kreisen war es eine Überraschung, dass Franz Liszt sich seinen Freunden und Verwendtes, R. Wegner und Hans v. Bülow, als Antisemit angeschlossen hat. Ich werde später auf seine Broschüre in dieser Richtung zurückkommen.

[37] Verlag von *J. Rieter-Biedermann* in Leipzig und Winterthur.

Duetten
für
Pianoforte und Violine.
(Fortsetzung.)

	Mark
Gernsheim, Fr., Op. 4. **Sonate.** (Seinem Freunde Theodor Parmentier gewidmet).	4,50
Grimm, Jul. O., Op. 44. **Sonate.** (Herrn G. H. Deecke gewidmet)	6,—
Haydn, Jos., Rondo für das Pianoforte. Bearbeitet von Robert Scheob	2,—
Hermann, Fr., Op. 43. **Sechs Stücke.**	
Heft 4 . . . 3,— Heft 5	2,50
No. 1. Adagio . . . 1,50 No. 4. Fugato	1,50
No. 2. Allegretto . 1,50 No. 5. Adagio	1,25
No. 3. Allegro vivace . 2,25 No. 6. Scherzo	1,25
Hiller, Ferd., in den Lüften. Perpetuum mobile. (Aus Prioz Papagei. Op. 188.) Concert-Etude	2,25
Kalliwoda, J. W., Op. 248. **Air varié**	2,—
Kücken, Fr., Op. 76. **Am Chiemsee.** Drei Tonbilder. (Herrn Robert von Saoden freundschaftlichst gewidmet.) Complet	4,25
No. 1. Sommerabend (Summer-Evening).	1,25
No. 2. Auf dem Wasser (On the water)	1,50
No. 3. Kirmes (The Fair)	2,25
Mozart, W. A., Sonate (in F-dur) für Pianoforte. Bearbeitet von Rud. Berth	2,50
—— Fünf Divertissements für 2 Oboeo, 2 Hörner und 2 Fagotten. Bearbeitet von H. M. Schletterer.	
No. 1 in F . . . 2,— No. 3 in Es	2,—
No. 2 in B . . . 2,25 No. 4 in F	2,50
No. 5 in B	2,25
Mozart, W. A., Serenade (in B-dur) für 2 Oboen, 2 Clarinetteo, 2 Bassethörner, 4 Waldhörner, 2 Fagotte und Contrafagott. Bearbeitet von H. M. Schletterer	7,—
—— Drei Tonstücke. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.	
No. 1. Adagio aus der Serenade in Es-dur für Blasinstrumente	2,—
—— Drei Tonstücke (Zweite Folge) aus den Streichquartetten. Op. 94. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner	3,50
No. 1. Poco Adagio.	1,20
No. 2. Andante	1,—
No. 3. Andantino grazioso	2,—
Naumann, Ernst, Op. 3. **Drei Fantasiestücke**	4,—
No. 1 in F-dur	2,—
No. 2 in C-dur	1,25
No. 3 in A-moll	1,50
Raocheoecker, G., Orientalische Phantasie. (Seinem Freunde Oscar Kahl)	4,25
Reiter, Ernst, Op. 41. **Sonate.** (Frau Jenny Schlumberger-Hartmann gewidmet)	7,25
Schauseil, Wilhelm, Op. 4. **Drei Fantasiestücke.** (Herro Ferdinend Hiller hochschatungsvoll zugeeignet)	2,50
No. 1. Scherzo	1,20
No. 2. Andante	1,05
No. 3. Allegro	1,25
Schubert, François, Op. 138. **Rondo** pour Piano à quatre mains. Transcrit par Louis Büdecker	3,—
Schulz-Beuthen, H., Op. 9. **Ungarisches Ständchen.** (Seinem Freunde Gottfried Nordmann)	1,20
—— Op. 17. **Stimmungsbilder in freier Walzerform.** (Herrn Leopold Auer gewidmet)	3,—
Taubert, Wilhelm, Op. 158. **Sonate.** (Herrn Carl Kuhlz zugeeignet)	7,20

ANZEIGER.

Digitized by Google

[38] Demnächst erscheint in meinem Verlage:

„Auf meines Kindes Tod"
Drei Dichtungen
von
J. von Eichendorff
für
eine Singstimme
mit Begleitung des Pianoforte
componirt
von
Woldemar Voullaire.
Op. 5. *Pr. 2 M.*

Frühlings-Album.
12 Stücke
für das
Pianoforte
componirt
von
Woldemar Voullaire.
Op. 6. *Pr. 5 M.*

Einzeln:

No. 1.	Frühlingsahnen	Pr. M 0,50.
– 2.	Schneeglöckleln läutet den Frühling ein	– – 0,50.
– 3.	Lau wehen die Winde	– – 0,60.
– 4.	Königl Frühlings festlicher Einzug	– – 0,50.
– 5.	Wandern	– – 0,50.
– 6.	Vogelconcert im Walde	– – 0,60.
– 7.	Blumendufte	– – 0,50.
– 8.	Frühlingsregen	– – 1,00.
– 9.	Die Wachtel im Saatfeld	– – 0,50.
– 10.	Hirtenlied	– – 0,50.
– 11.	Im Walde	– – 0,60.
– 12.	Die Kornfelder wogen	– – 0,50.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[39] **Bedeutende Preis-Ermässigung!**

So lange der Vorrath reicht liefere ich:

L. van Beethoven's Sinfonien, herausgegeben von **Fr. Chrysander.** Partitur. Prachtausgabe. Gross 8°. Plattendruck. No. 1—8 à M 2,25. No. 9 M 4,50.
(In eleganten Einbaude kostet jede Sinfonie M 1,50 mehr.)

Leipzig und Winterthur.

J. Rieter-Biedermann.

[40] **Neue Musikalien.**

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Gade, Niels W., Op. 150. **Die Kreuzfahrer.** Dramatisches Gedicht von *Carl Andersen*, nach Motiven aus Tasso's »Das befreite Jerusalem«, für Solo, Chor und Orchester. Clavierauszug zu 4 Händen von S. Jadassohn. M 9,50.

Hofmann, Heinrich, Op. 59. **Drei Lieder** aus Julius Wolff's »Singuf«. Für Männerstimmen. Partitur und Stimmen. M 4,50.
No. 1. *Die Hörer.* »Wenn Singuf seine Lieder singt«. — 2. *Die zwei Ratten.* »Es waren zwei Ratten mit rauhem Schwanz«. — 3. *Beim Fass.* »Schlagt derb auf's Fass«.

Henschel, Georg, Op. 21. **Hinaus und Hinnen.** Dichtungen von Robert Hamerling, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Einzelausgabe:
No. 1. *An die Vogel.* »Zwischen dicht vor meinem Fenster«. 50 ₰.
– 2. *Wald-Idyll.* »Ach aus dem Gewühle«. 75 ₰.
– 3. *Mund und Auge.* »Lachen ist des Mundes Sache«. 50 ₰.

Henschel, Georg, Op. 21. **Hinaus und Hinnen.** Einzelausgabe:
No. 4. *Viel Träume.* »Viel Vögel sind geflogen«. 50 ₰.
– 5. »O trockne diese Thräne nicht«. 75 ₰.
– 6. *Trost.* »Ich will mit Liedestönen«. 50 ₰.
– 7. *Rastlose Sehnsucht.* »Ach zwischen Thal u. Hügeln«. 50 ₰.
– 8. *Seefahrers Heimweh.* »Von des Schiffes hohem Rande«. 75 ₰.
– 9. »Lass die Rose schlummern«. 50 ₰.
– 10. »Ich hab', im Schn'n verunkrautet«. 75 ₰.

Jeffery, J. Albert, Op. 6. **Barcarole** für das Pianoforte. M 1,25.
— Op. 7. **Jagdlied** für das Pianoforte. M 1,50.

Raff, Joachim, Op. 212. **Welt-Ende; Gericht; neue Welt.** Oratorium nach Worten der heiligen Schrift, zumal der Offenbarung Johannis. Singstimmen M 6,—.

Reinecke, C., Op. 168. **„Zur Jubelfeier".** Ouverture für grosses Orchester. Partitur M 6,—. Stimmen 9,50.

Mendelssohn's Werke.
Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.
Einzelausgabe. — Stimmen.

Serie XV. No. 117. Musik zu **Sommernachtstraum** von *Shakespeare.* Op. 61.
Scherzo M 3,75. Intermezzo M 2,40. Notturno M 3,—. Hochzeitmarsch M 3,30.

Mozart's Werke.
Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.
Serienausgabe. — Partitur.

Serie VIII. **Symphonien.** Band III. No. 40/41. M 7,95.
No. 40. G moll C. K.-V. No. 550. — 41. Pdur C. K.-V. No. 551.

Serie XI. **Tänze für Orchester.** No. 14—21. M 3,75.

Einzelausgabe. — Partitur.

Serie XI. **Tänze für Orchester.**
No. 1. Zwölf Menuette Koch.-Verz. No. 568) M 1,65. — 2. Zwölf Menuette Koch.-Verz. No. 585) M 1,65. — 3. Sechs Menuette (Koch.-Verz. No. 599) 90 ₰. — 4. Vier Menuette (Koch.-Verz. No. 601) 75 ₰. — 5. Zwei Menuette (Koch.-Verz. No. 604) 45 ₰. — 6. Sechs deutsche Tänze (Koch.-Verz. No. 509) M 1,35. — 7. Sechs deutsche Tänze (Koch.-Verz. No. 536) 75 ₰. — 8. Sechs deutsche Tänze (Koch.-Verz. No. 567) M 1,05. — 9. Sechs deutsche Tänze (Koch.-Verz. No. 571) M 1,20. — 10. Zwölf deutsche Tänze (Koch.-Verz. No. 586) M 1,60. — 11. Sechs deutsche Tänze (Koch.-Verz. No. 600) M 1,20. — 12. Vier deutsche Tänze (Koch.-Verz. No. 602) 75 ₰. — 13. Drei deutsche Tänze (Koch.-Verz. No. 605) 75 ₰.

Einzelausgabe. — Stimmen.

Serie XVI. **Concerte für das Pianoforte.**
No. 21. Concert Cdur C. K.-V. No. 467). M 7,05.

Einzelausgabe. — Singstimmen.

Serie I. **Messen.**
No. 4. Missa Cmoll C. K.-V. No. 139). M 1,90
No. 5. Missa in honorem SSmae Trinitatis Cdur C. K.-V. No. 167). M 1,80.
No. 6. Missa brevis Fdur C. K.-V. No. 192). M 1,20.

Robert Schumann's Werke.
Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.
Herausgegeben von Clara Schumann.

Nummernausgabe:

Serie VII. **Für das Pianoforte zu zwei Händen.**
No. 47. Carnaval. Scènes mignonnes sur 4 notes. Op. 9.
No. 1. Préambule. 75 ₰. — 2. Pierrot. 50 ₰. — 3. Arlequin. 50 ₰. — 4. Valse noble. 50 ₰. — 5. Eusebius. 50 ₰. — 6. Florestan. 50 ₰. — 7. Coquette. 50 ₰. — 8. Replique. Sphinxes. 50 ₰. — 9. Papillons. 50 ₰. — 10. A. S. C. H. — S. C. H. A. (Lettres dansantes.) 50 ₰. — 11. Chiarina. 50 ₰. — 12. Chopin. 50 ₰. — 13. Estrella. 50 ₰. — 14. Reconnaissance. 50 ₰. — 15. Pantalon et Colombine. 50 ₰. — 16. Valse allemande. 50 ₰. — 17. Paganini. 50 ₰. — 18. Aveu. 50 ₰. — 19. Promenade. 50 ₰. — 20. Pause. 50 ₰. — 21. Marche des »Davidsbuodler« contre les Philistins. 1 M.

Volksausgabe.

No.
468. **Haydn, Sonaten** für Pianoforte und Violine. Für Pianoforte und Violoncell übertr. von Fr. Grützmacher. 2 Bde. M 3,50.

Prospecte: **Einstimmige Lieder und Gesänge** von Brahms, Chopin, Corschmann, Eckert, Franz, Heuschel, Jensen, Kirchner, Kleffel, Reinecke, Robert und Clara Schumann, Wagner.

Hierzu eine Beilage von C. Wilh. Leipner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Dresdener Strasse 44. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 16 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. Inserate: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 22. März 1882. **Nr. 12.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Giovanni Battista Pergolese. (Fortsetzung.) — Herodiade, Oper in drei Acten und fünf Tableaux. Text von P. Milliet und H. Grémont, Musik von J. Massenet. Zum ersten Mal aufgeführt im Théâtre de la Monnaie in Brüssel. — Die Gründung einer englischen Musikschule. (Royal College of Music.) (Schluss.) — Berichte: Leipzig. — Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst das erste Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das zweite Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen.

J. Rieter-Biedermann.

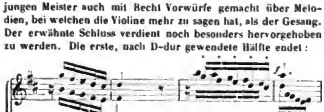
Giovanni Battista Pergolese.

II.

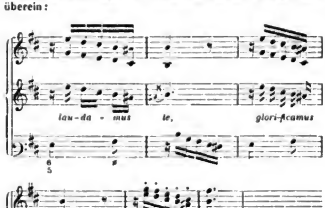
Lehnstimmige Messe für zwei Chöre und zwei Orchester in F-dur.

(Fortsetzung.)

3. *Laudamus te.* Sopran-Arie in H-moll. Ein Stück von mittlerer Länge, nicht in der breiten Arienform, sondern nur in einem einzigen Satze, der modulatorisch in zwei Hälften geschieden ist, wie wir dies schon bei den vorher besprochenen Sologesängen Pergolese's wahrgenommen haben. Diese kürzere Fassung war eine Eigenthümlichkeit der älteren Kirchenarie gegenüber dem breiter entfalteten Gesange in Opern und Cantaten. Nach einem Vorspiel von 22 Takten hat der Gesang 28 Takte, welche mit einem Schlusse in D-dur enden. Schon nach drei Takten setzt der Gesang abermals mit dem Anfangsmotiv in H-moll ein, nimmt einen anderen Modulationsgang und schliesst in H-moll. Diese zweite Durchführung derselben Gedanken ist um acht Takte kürzer als die erste; der ganze Satz zählt 78 Dreiachtel-Takte. Die Bevorzugung der Violine ist bei Pergolese fast überall sichtbar; in dieser Arie tritt sie ebenfalls hervor, denn die Gesangmelodie ist ganz und gar von der Violine mitgespielt, nicht einmal zum Schlusse wird dem Sänger gestattet, mit Freiheit und Nachdruck ein Wort für sich zu sagen. Das ist wenig vocalmässig gedacht, obschon sich alles sehr gut singen lässt; und aus diesem Grunde wurden dem jungen Meister auch mit Recht Vorwürfe gemacht über Melodien, bei welchen die Violine mehr zu sagen hat, als der Gesang. Der erwähnte Schluss verdient noch besonders hervorgehoben zu werden. Die erste, nach D-dur gewendete Hälfte endet:



Die zweite Hälfte, also der Schluss des Ganzen, stimmt damit überein:



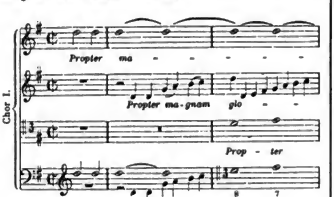
Hier nehmen wir also nicht nur unselbständige Gesangschlüsse wahr, bei welchen der Violine die Oberleitung übertragen ist, sondern wir erblicken in diesem Schlusse auch noch eine Ausschreitung anderer Art. Diese fast recitativisch zu nennende Figur mit den kokett punktirten Violinen, ist sie nicht ein Echo vom jenseitigen Ufer wo komische Oper gespielt wird?

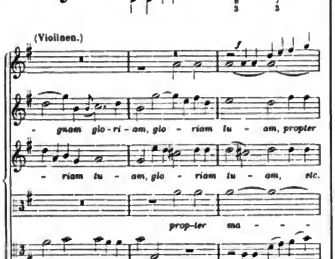
Es folgt ein grosser Chor —

4. *Gratias.* G-dur. Derselbe zählt 81 Takte, nämlich vier langsame Takte *Gratias agimus tibi* als Einleitung, und 77 allegro Allabreve-Takte zu dem Texte *Propter magnam gloriam tuam.* Ueber die Largo-Einleitung ist nur zu bemerken, dass dieselbe von einer einstimmigen Violinfigur begleitet wird, die bis zum Uebermaass von den Componisten der neapolitanischen Schule gebraucht ist. Die Feierlichkeit der Musik wird dadurch

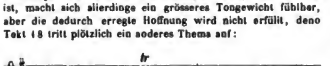
Digitized by Google

eben nicht erhöht, und insofero ist der übrigens würdevolle Anfang in Uebereinstimmung mit der folgenden Allabreve-Ausführung. Wir haben bereits mehrere meisterhafte Sätze dieser Art von unserm jungen Meister keonen gelernt, hier erhalten wir nun auch einmal etwas nicht Meisterhaftes. Schoo der Anfang mit seiner unbestimmten Tonart, modernen Melodiewendung und incorrecten Ausarbeitung

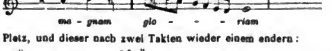




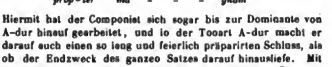
eröffnet keine glänzendeo Aussichten. Mit dem Hiozutreteo des zweiten Chores, welcher die Stimmen des ersten verstärkt, so dass nirgenda ein mehr als fünfstimmiger Gesang zu vernehmen ist, macht sich allerdinge ein grösseres Tongewicht fühlbar, aber die dadurch erregte Hoffnung wird nicht erfüllt, deno Takt 18 tritt plötzlich ein aoderes Thema auf:



nicht etwa als belebender Zwischengedanke, sondern als ein anscheineod selbständiger Hauptgedanke mit dem entsprechenden neuen Apparat in alleo Stimmeo, so dass die vorhergehende Musik in Vergessenheit gebracht wird. Das angeführte neue Thema ist schon nach vier Takten ebenfalls vergesseo; es macht daon dem folgenden Gange



Platz, und dieser nach zwei Takten wieder einem endern:



Hiermit hat der Componist sich sogar bis zur Dominante von A-dur hinauf gearbeitet, und in der Tonart A-dur macht er darauf auch einen so lang und feierlich präparirten Schluss, als ob der Endzweck des ganzeo Satzes darauf hinausliefe. Mit Takt 36 ist diese Ausführung zu Ende. Nach einer Generalpeuse beginnt eine neue von 44 Takten; dieselbe setzt mit Solostimmeo in D-dur ein und schliesst in G-dur, der Tonart des Satzes. Der Chor besteht also aus zwei Hälften, von denen die letzte die grössere und auch bei weitem die bessere ist. Während die erste Satzhälfte völlig in die Wildniss geräth, hält sich die zweite auf guten Wegeo und erzielt trotzdem eine weit grössere Lebendigkeit; selbst das oben erwähnte zweite Hauptthema erscheint hier ganz am rechten Orte. Zu verwondern ist nur, dass Pergolese dieses nicht selber eingesehen nod die erste Hälfte des Satzes gestrichen oder umgearbeitet hat. In seinem kurzen nod unruhigen Leben hatte er allerdings Dringlicheres zu thun, als frühere Kirchencompositioneo durchzuarbeiten, aber immerhin bleibt dieser Chor io der vorliegenden Gestalt charakteristisch für seine Schulung wie für seine musikalische Sioneaart.

(Fortsetzung folgt.)

Herodiade

Oper in drei Acten und fünf Tableaux, Text von P. Milliet und H. Grémont, Musik von J. Massenet. Zum ersten Mal aufgeführt im Théâtre de la Monnaie in Brüssel.

(Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.)

Nuo, mein lieber Massenet,
Verbannter Ihr auf fremder Erde,

ich hoffe, dass Ihr mit dem Théâtre de la Monnaie zufrieden seid! Hatte ich nicht Recht, als ich kürzlich eine Dithyrambe zu seiner Ehre anstimmte, nachdem ich selbst bei einer gewissen Gelegenheit dessen ganz besonderen Verdienste kennen und schätzen lernte? Wo findet man wohl Directoren, welche gegen einen Componisten rücksichtsvoller sind, tüchtigere und gelehrigere Künstler, ein disciplinirteres und voo einem bessereo Chef geleitetes Orchester? »Wenn, nachdem wir leider kein Théâtre lyrique haben, das Théâtre de la Monnaie unser Théâtre lyrique selo will, so verlangen wir nichts weiter.« Es ist dies ein Wunsch, deo die französischen Compooisten, selbst diejenigen, welche es nicht wagen würden, einen so bedeutenden Erfolg wie den der »Herodiade« anzustreben, heutzutage gern realisirt sehen möchten.

Ihr hättet nach Italien gehen könneo, da die »Herodiade« für eine italienische Bühne bestimmt war; Ihr seid nach Brüssel gegangeo und habt es sicherlich nicht bereut. Alles, was Euer Patriotismus bedauero kann, ist: dass Paris oicht die Erstlinge Eures Werkes genossen hat; allein es sind so viele Pariser zur Anhörung gekommen, dass man, von der ersten Vorstellung sprechend, sagen konote, dass ganz Paris degewesen sei.

Je, welch schöne und reiche Inscenirung, welch schöoe ganz von Gold und Seide schimmerndeo Gewänder und welche Vollendung io der Aufführung, vor Allem von Seite des Or-

Digitized by Google

chesters! Man hatte für diese festliche Gelegenheit die Chormassen verdoppelt; es war eine Militärbande auf der Bühne, und vier Herolde im Gefolge des Proconsuls bliesen schneckenförmige Trompeten. Die Töchter von Madahim liessen vor dem Tempel von Jerusalem tanzend Klappern ertönen; und damit nichts von der Localfarbe fehle, sang eine Stimme im Sanctuarium das hebräische Gebet: *Schemah Israel*, das Herrn Massenet von einem jüdischen Priester mitgetheilt worden war. Und ganz so, wie die Paritur zu dem Théâtre de la Monnaie gekommen, wurde sie aufgeführt, ohne dass man auch nur ein Stück abgeändert, weggelassen oder hinzugefügt hätte.

Wie könnte es auch anders sein, da doch die Herren Stounou und Calabresi, die zwei Directoren des Théâtre de la Monnaie, einer wie der andere, vollendete Musiker sind?

Wir werden alsbald von der Paritur sprechen und von ihrem Werthe. Beschäftigen wir uns vorerst mit dem Gedichte.

Woher stammt wohl diese Dichtung der »Herodiade«, welche von zwei Namen unterzeichnet ist, deren einer beinahe ebenso unbekannt lautet, wie der andere? Sie kommt von Mailand. Auf Verlangen eines italienischen Herausgebers schrieb sie ein italienischer Librettist, Herr Zanardini. Derselbe hatte sie aus einer der »Drei Erzählungen« von Gustav Flaubert's: Herodias entnommen. Es finden sich darin Joskanann, das ist: Johannes, und Phanuel der Essener; ferner Herodes Antipas der Tetrarch, und Vitellius der Abgesandte des Tiberius; dann Herodias und Salome, die Mutter und Tochter, deren Wiedererkennung erst bei der Entwicklung des Stückes stattfindet. Es sind dieselben Personen, aber bei deren Mehrzahl sind die Charaktere, welche ihnen der Romanschriftsteller zuweist, bedeutend modificirt. Wem muss aber diese Aenderung zur Last gelegt werden, dem italienischen Dichter oder dem französischen Librettisten? Ich kann das Gedicht des Herrn Zanardini und jenes der Herren Milliet und Gremont nicht mit einander vergleichen; ich weiss nur, dass in der Originalversion eine wichtige Scene zwischen Herodiade und Salome vorkam, eine Scene, welche der Salome enthüllte, dass Herodiade ihre Mutter sei. In der französischen Uebersetzung dagegen treffen sich Mutter und Tochter im Palaste des Herodes im Tempel, und erst gegenüber dem Dolche, womit Salome sie bedroht, ruft Herodiade in der Schlussscene aus: »Gnade, ich bin deine Mutter«.

Im Uebrigen vermag ich nicht zu sagen, worin die Dichtung des Herrn Zanardini besteht. Ich werde nur mittheilen, was die französischen Librettisten daraus gemacht haben, und was in ihrem Werke von Gustav Flaubert's »Erzählung« übrig bleibt.

Die Haupterfindung ist die Liebe der Salome zu Johannes, und dass Johannes nahe daran ist, Salome zu lieben. Wenn in dem ersten Duett, das Johannes mit der Tochter der Herodiade singt, er zu ihr sagt: »Liebe mich, wie man im Traum liebte, dann: »Verklärе die Liebe, die deine Sinne verzehrt« in dem zweiten, so mag er wohl in einem mystischen Traum befangen sein; er endigt aber doch damit, in einer Verzückung, welche indessen die Situation hinreichend erläutert, auszurufen:

»Wohl schlürf' ich dieser Zauberblume Duft
Und presse zärtlich sie an meinen Mund.
O Rausch der Liebe, schling dich stets um uns.«

Es ist nicht mehr Salome, die Tänzerin, deren Attituden »Seufzer und deren ganze Person ein solches Schmachten ausdrücken, dass man nicht weiss, ob sie einen Gott beweine, oder in seiner Umarmung sterbe.« Man sieht sie nicht sich zum Klange der Cymbeln drehen, man hört weder die Menge vor Freude brüllen, noch den Tetrarchen ihr zurufen: »Komm, komm! Dein sei Kapharnaum, die Ebene von Tiberias! meine Festungen! die Hälfte meines Königreiches!« Salome tanzt nicht: sie singt. Und der Tetrarch begnügt sich damit, ihr mittels einer Cavatine ins Ohr zu flüstern: »Du flüchtig Bild . . . geheimnissvoller Engel du«, bis zu dem Augenblicke, wo er in Zorn geräth, indem er erfährt, dass er einen Rivalen besitzt, einen glücklichen Rivalen, dessen Namen er später erfahren soll.

Das ist nicht mehr Joakanann, der wilde Prophet, der furchtbare in eine Kameelhaut gekleidete Mann, dessen Haupt dem eines Löwen gleicht und der spricht: »Ich werde schreien wie ein Bär, wie ein wilder Esel, wie ein kreissendes Weib!« Das ist nicht mehr der schreckliche Ankläger, vor welchem Herodes und Herodias, durch Ehebruch verbunden, zittern. »Wirf dich in den Staub, Tochter von Babylon! Löse deinen Gürtel, lege deine Schuhe ab, schüre dich auf, wandere durch Flüsse! Deine Schande wird entdeckt, dein Verbrechen bekannt, deine Seufzer werden dir das Herz brechen! Der Ewige verabscheut den Gestank deiner Laster! Verflucht, verflucht! Verende wie eine Hündin!«

Offenbar sind dies Invectiven, die man keinem Tenor der Oper in den Mund legen kann. Johannes reizt die Herodiade nicht weiter, als dass er sie Jezabel nennt, und indem er vor den Fürsten und den über ihn zu Gericht sitzenden Priestern, sowie vor dem Tetrarchen erscheint, der ihn »in Güte« befragt, antwortet er:

»Ich bin Johannes, Sohn des Zacharias . . .
Ich habe eine Waffe nur: mein Wort
. . . . . ein Ziel: die Freiheit!«

und ruft am Schlusse seiner Vernehmung die prophetischen Worte:

»Du Rom, in schaudervollen Nächten
Willst du ersticken mein Gebet?
Vernichtet seh' ich Tempel und Paläste,
Kein Stein dereinst mehr auf dem andern steht!«

Die Rolle der Herodiade ist sehr verändert; der Charakter des Herodes gemildert. Was die Person des Phanuel angeht, so ist dieselbe in allen Punkten unkenntlich geworden. Phanuel ist es, den der König zum Vertrauten seiner Liebe macht; der Salome aufsucht, um sie in den Palast zu führen; der Verzeihen und Eintracht predigt, während er die Juden aufstacheln, gegen Rom zu revoltiren, und der, nachdem er Johannes vergeblich zum Genossen oder Werkzeug der ehrgeizigen Pläne des Antipas zu machen gesucht hat, ihm ankündigt, dass er sterben müsse:

»Johannes, deine Stunde schlug . . . .
Herodiade fordert, dass man dich
Zum Richtplatz führe . . . . .«

Welche zweideutige und mit der Lehre der Essener wenig übereinstimmende Rolle spielt nicht dieser Phanuel am Hofe des Königs Herodes! Dies ist wohl auch die Ursache, dass die Autoren des Librettos aus Phanuel einen Chaldäer gemacht haben.

Und doch ungeachtet seiner Fehler, ungeachtet seiner Unwahrscheinlichkeiten gefällt mir das Gedicht. Ich liebe diese Welt, ich liebe diese Personen, diese Costüme und Ceremonien. Vor Allem liebe ich diese Legende, welche im Stande ist, den seltsamsten Phantasien Widerstand zu leisten, mittels deren es den Librettisten beliebt, sie zu verjüngen und zu entstellen. Und das wahre Verdienst des Gedichts der »Herodiade« ist, dass es dem Musiker sehr dramatische und mannigfaltige Situationen dargeboten hat. Das ist doch keine ganz gewöhnliche Sache.

Am Beginn des Tages rufen die Wachen des Palastes die Leute von den aus der Wüste angekommenen Caravanen mit ihren Geschenken für den Tetrarchen herbei:

»Frisch auf! seht offen den Palast.«

Digitized by Google

Und die Kaufleute breiten ihre Waaren aus; den Balsam und das Elfenbein, den Amber von Judäa und den Purpur von Sidon, die Pistazien von Idumäe und den Weihrauch von Ophir. Samaritaner und Pharisäer streiten mit einander. Phanuel erscheint: «Ha, immer dieser Zwist, während das Vaterland in Thränen liegt!» Dann folgt eine Scene zwischen Phanuel und Salome.

«Ja, Salome, mein Herz begrüsst dich freudig! Aber Thränen glänzen in den Augen der Tochter der Herodiade, die müde des Suchens und Nichtfindens ihrer Mutter den Palast verlassen und sich zu Johannes begeben will, zu Johannes, der sie freundlich aufgenommen und getröstet hat, und dessen smelodische und sanfte Stimme ihren Schmerz gestillt hat.

Er ist sanft und gütig, mild sein Wort. Mussie er nicht so sein, damit ihn Salome liebte?

Mit dem Liebesduett, von welchem ich bereits gesprochen habe, endigt das erste Tableau des ersten Acts.

(Schluss folgt.)

Die Gründung einer englischen Musikschule.

(Royal College of Music.)

(Schluss.)

Der Erzbischof von Canterbury, indem er diesen Beschluss unterstützte, machte Bemerkungen über die Wichtigkeit der Musik in Bezug auf den Gottesdienst. Er sagte: Ueber einen Punkt möchte ich noch mit Ihnen sprechen, dass es nämlich unter den grossen Meinungsverschiedenheiten der religiosen Leute in diesem freien Lande eine wunderbare Macht giebt, Alle zusammen in ihren besonderen Gottesdiensten zu vereinigen, worauf Se. Königl. Hoheit bereits hingewiesen. Wir können aus nicht mit Sicherheit gegenseitig die Predigten leihen, denn dann möchten wir sehr unorthodox werden (Heiterkeit), es würde uns auch nicht anstehen, die Gottesdienstgebräuche anderer Confessionen ohne Unterschied in allen Kirchen einzuführen; aber wir können mit ihnen dieselben Hymnen in gleichen Melodien singen. Seine Königl. Hoheit hat von gewissen Unglücklichen gesprochen, deren Ohr der Musik verschlossen ist. Ich fürchte, ich muss mich zu ihnen zählen. Aber ich glaube trotzdem nicht, dass ich weniger berechtigt bin, hier heute zu erscheinen. (Hört, hört.) In der That, wenn Sie nur darauf rechnen, von wahrhaft musikalischen Leuten Unterschriften und Unterstützung zu erlangen, so fürchte ich, dass Sie die gewünschte Summe nicht bekommen werden. (Heiterkeit.) Vielleicht hat Seine Königl. Hoheit nicht daran gedacht, dass das geringe Individuum, welches Sie jetzt anredet, die Macht in Händen hat, Doctoren der Musik zu ernennen. (Heiterkeit.) Diesen verbindet mich zugleich praktisch mit der Wissenschaft der Musik (hört, hört), aber von den vielen Pflichten, die mir obliegen, ist die Ernennung eines Doctor der Musik eine der interessantesten (Heiterkeit), besonders da ich fürchte, dass, wenn ich selber ihn prüfen sollte, mancher unwürdige Candidat zu dieser hohen Ehre gelangen würde. (Heiterkeit.) Es ist daher sehr wünschenswerth, dass ein beschender Verein, wie ihn der Herzog von Edinburgh uns vorgeschlagen hat, begründet wird, welcher als Mittelpunkt der musikalischen Erziehung gleichsam der Mittelpunkt für von wo aus die musikalischen Ehren ertheilt werden; und damit ich weiss, wohin ich mich zu wenden habe, wenn ich ganz berubigt sein will, ob Einer würdig ist, Doctor der Musik genannt zu werden. (Beifall und Heiterkeit.) Königliche Hoheit, in einer der Reden, die einer Ihrer königl. Brüder hielt, ist gesagt, dass im Laufe der letzten hundert Jahre in Deutschland eine grosse Veränderung stattfand in Folge der Einführung von Musik-Conservatorien. Es mag eine lange Zeit dauern, bis wir die wirklichen Resultate der grossen Versammlung wahrnehmen, welche heute hier vereinigt ist; jedoch, hundert Jahre laufen in der Geschichte einer Nation schnell dahin. Manche von denen, die hier gegenwärtig sind, können sehr wohl ein halbes Jahrhundert zurück blicken, und wenn es im Laufe der Geschichte dieses Landes sich herausstellen sollte, dass selbst eine lange Zeit erforderlich ist, um die vollen Früchte der heute hier begonnenen Bestrebungen zu erlangen, so werden wir dennoch keine Ursache haben zu bedauern, dass wir die Forderung eines von Seiner königl. Hoheit in praktischer Weise bezeichneten Werkes unternommen haben, welches für die Nation hochst wohlthätig werden muss. (Beifall.)

Der Graf von Rosebery sagte:

Möge es Eurer königl. Hoheit, meinen Lords und Gentlemen gefallen, — ich zweifle nicht, dass Sie mein Erstaunen theilen über meine eigne Anmassung, diese Versammlung anzureden, aber ich bin hierher befohlen worden, um die Statthalter in den Provinzen zu vertreten, und ich finde es sogar dann noch schwer, meiner eignen Stellung nachzukommen, weil ich nur Einer der Geringsten unter den Statthaltern bin, und ich kann es nur der Vermuthung zuschreiben, dass, da es in jeder Provinz nur Einen Statthalter giebt, da die Isolirtheit jegliches harmonische Gefühl verhindert. (Heiterkeit.) Zweitens bin ich mehr als unwürdig, einen ich kömmer von einem Volke, dereu besonderes musikalisches Instrument die Sackpfeife, ein, ich will nicht sagen patriotisches, aber doch ein nicht sehr genaues Ohr zur Belustigung erfordert. (Heiterkeit.) Ich kann kaur sagen, dass ich auf Befehl rede, denn ich damit dem Befehle nachkomme, und dass ich, wie alle Anwesenden hier, erschienen bin auf das Ersuchen der Prinzen, deren volksthümlicher Geist dieses Land belebt. Meine Herren, ich habe gefühlt, dass Musik einer von den Gegenständen ist, welchen man wohl leicht begeistert, aber sich aber schwer besprechen lässt, und obgleich nicht ganz so unglücklich wie Se. Hoheit der Erzbischof, welcher zuletzt geredet hat, so zahle ich mich dennoch zu denjenigen Geschöpfen, die für unglücklich gelten, aber meiner Ansicht nach nicht so unglücklich sind, wie sie scheinen, und welche die Musik schätzen ohne irgend welche wissenschaftliche Kenntniss von derselben zu besitzen. Ich meine, unter diesen Umständen haben wir unglücklichen Geschöpfe den Trost, dass wir alle mögliche Freude an der Musik finden, ohne eine der entseelichen Quelen zu empfinden, denen ein gebiteres Ohr ausgesetzt ist. (Heiterkeit.) Und dann, meine Herren, haben wir noch einen anderen, und meiner Meinung nach keinen geringen Trost, darin, dass wir uns mit der grossen Masse unserer Landsleute in Harmonie befinden. Ich weiss, man sagt, ein Geistlicher habe ein Buch darüber geschrieben, und es wird oft gesagt, wir Engländer waren keine musikalische Nation. Nun wage ich aber, über diesen Punkt Einspruch zu erheben. Ich glaube nämlich, und in diesem meinen Glauben bin ich bestärkt worden durch das Zeugniss von Mr. Hullah, in der Musik keine kleine Autorität (hört) — dass es kein Volk giebt, dessen musikalischer Sinn deutlicher hervortritt, als gerade dieses — kein Volk, welches den Werth der Musik mehr anerkennt, obgleich nicht genügend musikalisch unterrichtet; und dies letztere ist ein Mangel, dem diese Versammlung abhelfen wird. Ich meine, wir können soeben Angefuhrtes durch mehr als ein Beispiel beweisen; aber ich glaube nicht, dass Jemand, der die Geschichte Englands während der drei letzten Jahrhunderten kennt, in Abrede stellen wird, dass Musik und Jagden in vorigen Zeiten die Hauptbelustigungen des englischen Volkes waren, und ich glaube auch nicht, dass die Musik in der Literatur eines unmusikalischen Volkes eine so grosse Rolle spielen würde. Ferner will ich anführen, dass unsere Fürsten damals, welche auf das nationale Gefühl und den nationalen Trieb so grossen Einfluss ausgeübt haben, sämmtlich musikalisch waren. (Beifall.) Wollen wir noch weiter zurück greifen, so treffen wir auf Richard III., einen Fürsten von gekrümmter Gestalt, der als ein leidenschaftlicher Musiker wohlbekannt war. Aber um nur zu Heinrich VIII. zurückzugehen — in seinen Ansichten und Sympathien einer der nationalsten Fürsten Englands — kann ihm wissen wir, dass er ein geubter Flötist und Harfenspieler war, dass er sich Nacht und Tag darin übte, dass er von Noten sang und dass er als Componist keinen geringen Ruf hat. Königin Elisabeth, gesegnet mit einem guten Gedachtniss, sang mit Geschmack und Gefühl. Jacob I. berief das schottische Parlament zusammen zur Unterstützung des Musikunterrichtes. Karl I., als Künstler am berühmtesten unter den Fürsten Englands — unter seiner Herrschaft blühte die Volksmusik am meisten in diesem Lande; einen Beweis davon liefert uns die sogenannte sociale Literatur jener Zeit, ich meine die Literatur, welche von der Art und Weise und den Gefühlen der Engländer zu den damaligen Zeiten handelt. In den ergötzlichen Briefen von Howell findet man beständig Hinweise auf die von ihm sogenannte entzückende Musikkunst, womit seine Freunde ihre Mussestunden ausfüllten. Dann kommen wir zu dem angesehenen Beamten Samuel Pepys, jenem ungewöhnlichen Beamten mit hohen Grundsätzen aber unmoralischen Antrieben (Heiterkeit), welcher, wie wir davon lesen, eine ergötzliche Schilderung macht von Abenden, die gänzlich dem Studium der Musik gewidmet waren. Und zuletzt, obgleich nicht weniger bedeutend, möchte ich eine sehr angesehene Autorität anführen, wenn auch keiner unserer Zeitgenossen, John Inglesant, dessen ergötzliche Schilderung jener Zeit erst kürzlich publicirt wordeo; der Autor dieses äusserst interessanten Werkes scheint, wenn ich mich so ausdrücken kann, gesattigt zu sein mit dem Geiste des 17. Jahrhunderts, denn er weist auf jeder Seite darauf hin, dass die Engländer der damaligen Zeit Musik als ein Mittel zur Belustigung, zum Vergnügen und als ein Mittel zum allgemeinen Fortschritt betrachteten. Man sagt, dass im 18. Jahrhundert die Musik nicht mit

Digitized by Google

so gründlichem Eifer betrieben worden sei, wie im 17. Jahrhundert, aber wir dürfen nicht vergessen, dass wir Händel dem Hause Hannover verdanken, und dass unsere Vorfahren sich Haar und Augen ausreissen konnten im Streite über die mit einander verglichenen Verdienste Handel's und Buononcini's; das Resultat jener Streitigkeiten ist in einem berühmten Epigramm der damaligen Zeit aufbewahrt. Und selbst wenn wir zu unserem jetzigen gesegneten Jahrhundert kommen, welches, wie es heisst, nichts verehrt als Dampfmaschinen und die Börse, können wir, glaube ich, mit vollem Rechte sagen, dass eine Hauptstadt, welche fortwährend zwei Opernhäuser in Arbeit hält, und ein Land, welches zu gewissen Zeiten seine Kathedrale öffnet für den Genuss der kirchlichen Musik, kein unmusikalisches Land genannt werden kann. Ich weiss, es heisst, dieses sei hohe unverständliche Musik, und dass die Musik von Millionen nicht mit solchem Enthusiasmus aufgenommen werde; aber ich bin durchaus nicht willens, diese Ansicht zu theilen, weil Niemand, der einmal die Menge beobachtet hat, die an einem Feiertage oder sonst in freier Zeit eine Musiktruppe umgiebt, oder der Zeuge gewesen, wie überwältigend die Macht der Musik bei öffentlichem Gottesdienst auf die Gesammtmasse wirkt, glauben kann, wir wären durch und durch ein unmusikalisches Volk. Aber trotzdem kann viel gethan werden, und ich zweifle nicht, dass die Versammlung Vieles dazu beitragen wird, die Musik unter unseren Landsleuten zu popularisiren. Bei solcher Ansicht muss ich dieser Versammlung auch die grösste Wichtigkeit zuerkennen. Der Zweck ist, nach meinem Dafürhalten, die Musik von seiner ausgeschlossenen Höhe herab hinunter zu führen an den Herd und in die Häuser der Bewohner Gross-Britanniens. Und wenn diese Versammlung nicht mehr bewirken sollte, als etwas dazu beizutragen, unseren nationalen Spleen zu erheben, unsere nationale Dunkelheit zu erhellen und unsere nationalen Vergnügungen etwas zu läutern und zu verfeinern, so glaube ich, Sire, dass Sie es nicht bereuen werden, diese Versammlung berufen zu haben, noch dass irgend Jemand der Anwesenden es bereuen wird, an der Gründung dieses Institutes mitgewirkt zu haben. (Beifall.)

Der Lord-Mayor sagte:

Eure königl. Hoheiten, Lords und Gentlemen, es ist Sitte, dass der Redner, bevor er mit dem Thema beginnt, sich entschuldigt wegen der Stellung, deren er so unwürdig ist. Bei dieser Gelegenheit fühle ich, dass Se. königl. Hoheit mich in diese Lage versetzt hat, zu Ihnen zu reden als Vertreter der Hauptstadt des britischen Reiches, wie unwürdig ich mich auch dazu fühle, und wie wenig mein geringes Talent der Aufgabe gewachsen ist; aber da ich die Verantwortlichkeit übernommen habe, bemühe ich mich, Se. königl. Hoheit und den Anwesenden nach besten Kräften zu dienen. Ich fühle, Se. königl. Hoheit hat eine grosse constitutionelle und patriotische Unternehmung begonnen und er hat zu dieser Versammlung mit einem Patriotismus und einem Constitutionalismus geredet, für welche Eigenschaften die königlichen Prinzen so berühmt sind. Er hat mich ersucht, zu Ihnen zu reden, die hierher gekommen sind von den verschiedenen Städten des Landes, um den Flecken zu verwischen, welcher auf unserem Schilde sichtbar ist, nämlich dass wir nicht fortgeschritten sind in der Musik wie in der Literatur und den Schwesterkünsten Malerei und Bildhauerei. Ich habe immer gefunden, dass der Gegenstand, zu dessen Gunsten ich zu reden veranlasst bin, nicht sehr oratorischer Natur ist. Glücklicherweise habe ich nicht Zeit, ausgearbeitete Reden einzuüben, und deshalb langweile ich niemals durch lange Vorträge. (Heiterkeit.) Mein Zweck, indem ich zu Ihnen rede, ist, meine Mitbürger in den übrigen Städten des Landes zu veranlassen, im Verein mit dem Centrum von Englands Gedeihen, dieser grossen Hauptstadt London, in allen Städten und Orten solche Sammlungen zu Stande zu bringen, wie sie des grossen Prinzen, welcher das Werk begonnen hat, und zugleich auch der Nation, die er repräsentirt, würdig sind. Meine Worte an Euch sind, dass die Städte und Orte in England nichts sind, falls sie nicht zusammen gehen. Sie sind gleich Steinchen an der Seeküste, die sich an einander reiben mögen, aber als Gesammtheit nutzlos sind, wenn sie nicht mit vereinigter Macht vorgehen. Nun möchte ich also den Bürgermeistern und sonstigen Vorständen der verschiedenen Städte und Flecken vorschlagen, sich mit der Hauptstadt zu vereinigen, um eine Summe zusammen zu bringen, die, wie ich bereits gesagt habe, dieser Veranlassung würdig ist. Soweit unsere Altstadt in Betracht kommt, glaube ich sagen zu dürfen, dass dieselbe nach dem Maasse ihrer Mittel (Heiterkeit) sich nicht säumig zeigen wird, — und was ich meinen Brüdern, die hier die Provinzial-Städte repräsentiren, vorschlagen möchte, ist dies, dass, wenn sie, bevor sie London wieder verlassen, mir die Ehre erzeigen werden mich zu besuchen, ich sehr glücklich sein werde, einige Mittel und Wege anzugeben, um für diese grosse und wichtige Frage das Nationalgefühl zu erregen. (Hört, hört.)

Seine königl. Hoheit legte sodann der Versammlung die Resolution vor, welche einstimmig gutgeheissen wurde.

Der Premierminister W. E. Gladstone, welcher (wie zuvor der Herzog von Edinburg) mit lautem und anhaltendem Beifall empfangen wurde, sagte:

Königliche Hoheiten, Excellenzen, Lords und Gentlemen: Gehorsam dem Wunsche, welcher gegen mich ausgesprochen ist, habe ich mich sehr willig erhoben, Sie zu bitten, dem Prinzen von Wales für die Art seiner Behandlung dieses Gegenstandes Ihre huldigende Anerkennung auszusprechen. (Beifall.) Ich habe Sie zu ersuchen, zu beschliessen, dass der Dank dieser Gesellschaft respectvoll Sr. königl. Hoheit dem Prinzen von Wales ausgedrückt werde für die Berufung dieser vertretenden Versammlung und für das gnädigst gegebene Versprechen, dass die Gründung des Musik-Instituts unter seiner eignen unmittelbaren Controle und Oberleitung vor sich gehen werde. Lord und Gentlemen: Wenn es nicht irregulär wäre, würde ich geneigt gewesen sein, meinem eignen Vorschlage ein Amendement hinzuzufügen und in dasselbe die deutliche Erkenntlichkeit der Versammlung einzuschliessen für die bewunderungswerthe Ansprache, welche Seine königl. Hoheit gehalten hat. (Beifall.) Jedoch, um bei der hergebrachten Weise zu bleiben, will ich davon abstehen, einen noch genaueren Ausdruck Ihrer Gefühle zu suchen, als in meiner Resolution enthalten ist, und ich denke, meine Herren, dass dies weit mehr ist als eine blos formelle Art unsern Dank kundzugeben. (Hört.) Ich glaube, dass Seine königl. Hoheit und die Mitglieder der königl. Familie durch die Art, wie sie bei dieser Gelegenheit gehandelt haben, der Sache einen sehr grossen Dienst leisteten, und die besondere Bezeichnung, welche ich bei dieser Gelegenheit nach meiner eignen Empfindung darauf anwenden möchte, ist die, dass es vor allem ein Dienst zur rechten Zeit war. Die interessanten Reden, welche wir vernommen haben, verweilten viel bei einer Frage, welche für jeden Britten von grosser Wichtigkeit sein muss, nämlich die Frage, wie weit wir von der Natur vernachlässigt oder durch dieselbe begabt sind in einer Sache, die man allgemeinhin als musikalische Anlage (musical faculty) bezeichnen kann. Indem ich, königliche Hoheit, von musikalischer Anlage spreche, thue ich dieses ganz im Sinne Ihrer Aeusserungen, denen zufolge die Erlangung eines hohen Grades der musikalischen Kunst nur sehr Wenigen beschieden sein kann und gewöhnlich nur das Resultat ist einer Vereinigung glänzender Naturgaben mit einer höchst arbeitsamen und höchst kostspieligen Vorbereitung. Nun, ich bin verbunden zu sagen, dass ich von der Capacität unserer Nation für Musik sanguinische Ansichten habe. (Beifall.) Ich glaube, dass die Bezugnahme auf den Zustand vor 300 Jahren in dieser Hinsicht keine ungerechtfertigte oder bedeutungslose Bezugnahme ist. Ich scheue mich nicht zu sagen, indem ich ein halbes Jahrhundert zurück blicke, dass sich in diesem Zeitraum keine bemerkenswerthere Aenderung vollzogen hat, als der Wechsel in den Empfindungen und, wenn ich sagen soll, in der Stellungnahme (attitude) dieser Nation hinsichtlich der Musik. Der Herzog von Edinburg hat gesagt, und hat in Wahrheit gesagt, dass man jetzt selten eine Dorfkirche besuchen wird, ohne beim Gottesdienste Zeichen von der Schätzung der Musik durch das Volk wahrzunehmen. Aber wie stand die Sache vor 50 Jahren? Ich muss hier den Nonconformisten und sonstigen von der Hochkirche abweichenden religiösen Bekenntnissen das Zeugniss geben, dass bei ihnen die Musik stets ein mächtiges Hülfsmittel zur Nährung des religiösen Lebens gewesen ist. (Beifall.) Aber hinsichtlich der Musik unserer englischen Hochkirche vor 50 Jahren — wenn man von einzelnen Ausnahmen, sowie von dem Gottesdienst in den Kathedralen absieht —, kann ich keine schwächere Bezeichnung gebrauchen (obwohl sie die Versammlung etwas erschrecken mag) als die, dass ich diese Musik in unseren gewöhnlichen Kirchen, wie sie vor 50 Jahren stattfand, eine Schande nenne für dieses Land wie für das betreffende Religionsbekenntniss. Ich erinnere mich eines besonderen Falles, nicht etwa in einer obscuren Dorfkirche, sondern in einer solchen, die einem uralten grossen Schlosse nahe lag, und wo der Geistliche ein Mitglied der Familie dieser Schlossbewohner war; hier nun, in der Verzweiflung, die Musik in dem Kirchspiel aus ihrem schandbaren Zustande befreien zu können, entschloss man sich, dieselbe gänzlich aufzugeben, und so verlief der Gottesdienst am Sonntag Vormittag von Anfang bis zu Ende ohne einen Ton von Musik irgendwelcher Art, — und schlecht wie dies war, weigere ich mich doch nicht zu sagen, dass es weit besser war, als verurtheilt zu sein, die grotesken musikalischen Vorträge anzuhören, welche für jene Periode charakteristisch sind.

Königliche Hoheit, welches war zu jener Zeit die Musik der Hauptstadt und des Landes? Die Musik Londons war das Vergnügen von, ich will nicht sagen der höheren Stände, sondern von einem beschränkten Theil dieser höheren Stände. Der Mittelstand und die Menge der Bewohner im Lande war gänzlich davon ausgeschlossen, und eine Ansicht bildete sich, welche nach meiner Ueberzeugung nichts als Aberglaube ist, die Ansicht nämlich, dass musikalische Anlage, die Fähigkeit Musik zu verstehen und zu geniessen, ja sogar die Gabe einer selbst bescheidenen Ausübung der Musik, dass alles

Digitized by Google

dies lediglich das Eigenthum einiger vereinzelten Individuen sei, und dass die Masse der Menschen nichts damit zu thun habe, noch haben könne, es sei denn in der allerrohesten Form. Nun, königl. Hoheit, in einer der heutigen Reden ist gelegentlich ein Name genannt, den ich ebenfalls wiederholen werde, weil ich glaube, dass derselbe verdient, von dieser Versammlung geehrt zu werden. Das ist der Name des Herrn *Hullah*. (Beifall.) Diejenigen welche, gleich mir, alt genug sind, sich des Herrn Hullah zu erinnern, kennen ihn als Jemand, der nicht etwa seinen Namen in die Liste unsterblicher Componisten einschrieb, der aber sich ein anderes Verdienst erwarb von nicht geringerer Wichtigkeit, denn er war es, der, wie ich glaube, zuerst die Idee verkörperte und in einer praktischen Art zur Ausführung brachte, von welcher diese Versammlung das weitere Wachsthum und die Reife darstellt, die Idee, dass Musik nicht für einzelne Individuen einer einzelnen Gesellschaftsclasse, sondern für die Erziehung, den Nutzen und die Veredlung der gesammten Mitglieder der Nation bestimmt sei. (Beifall.) Er führte den musikalischen Unterricht nach einer allgemein verständlichen Methode in hohe und niedere Schulen ein und legte nach und nach den Grund, um den nationalen Sinn mit dem Gedanken vertraut zu machen, auf welchem Seine königl. Hoheit nun weise unternimmt, das grosse Institut zu errichten, dem Sie heute Ihre Aufmerksamkeit widmen und welches ohne jene vorbereitenden Arbeiten eine hoffnungslose und träumerische Unternehmung sein würde. Deshalb, königl. Hoheit, wagte ich auch vorhin zu sagen, dass diese Versammlung vor allem als eine *zeitgemässe* bezeichnet werden muss. Fünfzig Jahre früher würde alle Kenntniss, welche Eure königl. Hoheit in Ihrer Ansprache entwickelten, aller Takt, alle Macht und socialer Einfluss, welcher einer Person von Ihrem Range zu Gebote steht, gänzlich vergeblich gewesen sein, um eine Versammlung gleich der heutigen zu Stande zu bringen, oder wenn solches auch geschehen wäre, die Resultate würden dennoch unfruchtbar und bedeutungslos gewesen sein. Wie die Sache jetzt steht, ist das Gefühl für Musik im ganzen Volke verbreitet, so dass fast keine Form existirt, in welcher es nicht erscheint. Ich erkenne sehr gern die Thatsache an, dass einige Theile des Landes in dieser Hinsicht mehr bevorzugt sind als andere, welche letztere aber die Regel bilden. In Yorkshire, Lancashire und Wales, glaube ich, hat die Cultur der Musik niemals aufgehört, und die grossen musikalischen Anlagen des Volkes in jenen Districten unseres Landes sind in allen Perioden unserer Geschichte bemerkenswerth hervorgetreten; aber das, was der Besitz einiger Begünstigten unter den Bewohnern war, ist jetzt der allgemeine Charakter der Bevölkerung geworden und hat alle ihre Gewohnheiten durchdrungen. Sie kennen, königl. Hoheit, das Material, mit welchem zu arbeiten ist; Sie wenden sich an uns, an die bemerkenswerthe Versammlung von Personen, die Sie in diesen Räumen zusammen gebracht haben zur Erlangung von Beihülfe für ein Institut, dessen lebendiges Material durch die erwähnte Vorbereitung bereits im ganzen Lande vorhanden ist. Dies ist der grosse Dienst, den Eure königl. Hoheit dem Lande erwiesen haben und den ich, unter Andern, hochfreudig anerkenne. Ich habe den Fortgang dieses Unternehmens mit grossem Interesse verfolgt von Anfang an. Ich habe den Aberglauben, von welchem ich sprach, gradweise verschwinden sehen. Musik ist jetzt als ein wesentlicher Theil der Institutionen dieses Landes anerkannt. In jeder Dorfschule ist die Musik ein wichtiges und mächtiges Instrument in der Hand des Lehrers. Sie hat viel gethan, um die bemerkenswerthe Aenderung hervor zu bringen, welche jetzt in unseren Dörfern bemerkt werden kann — dass die Kinder nicht mehr träge und unwillig zur Schule gehen, sondern fröhlich und in der Aussicht, sowohl Vergnügen als Belehrung dort zu empfangen. Diese Verhältnisse sind es, die mich überzeugen, dass Eure königl. Hoheit eine bewundernswerthe Einsicht bewiesen haben sowohl hinsichtlich der Zeit wie des Gegenstandes für diesen Aufruf an uns, und von ganzem Herzen wünsche ich diesem Plan denjenigen Success, von welchem ich glaube, dass er denselben zu erlangen bestimmt ist. Ich erlaube mir die erwähnte Resolution vorzuschlagen. (Lauter Beifall.)

Der frühere Minister **Sir Stafford Northcote**, welcher mit Beifall begrüsst wurde, sagte:

Königl. Hoheiten, Lords und Gentlemen, ich fühle, es ist ein grosses Privilegium und eine grosse Ehre, dass man mir gestattet hat, mich zu erheben, um mit in die soeben vorgeschlagenen Dankesbezeugungen einzustimmen. Der Premier-Minister hat uns gesagt, dass, wenn es ihm gestattet worden sei, dem Beschlusse einige Worte hinzuzufügen, er nicht nur Sr. königl. Hoheit seinen Dank ausgesprochen hätte für die Berufung dieser Versammlung und für sein freundliches Versprechen, dass die Errichtung eines Institutes unter seiner eignen Leitung und Superintendenz geschehen sollte: sondern Ersterer würde sich auch gefreut haben, vorzuschlagen, dass die Dankesbezeugungen der Versammlung besonders auch noch Sr. königl. Hoheit dargebracht würden für die heute bewiesene Geschicklichkeit. Ich bin überzeugt, wir theilen Alle dieses Gefühl, aber meiner Ansicht nach können wir hierin noch weiter gehen. Es ist soeben in beredten Worten gesagt, dass die jetzige Zeit besonders günstig sei, um die Sache dem Volke bekannt zu machen. Das ist wahr, aber fragen wir einmal, woher kommt es, dass der Augenblick so gelegen ist, und wer sind Diejenigen, die diese Gelegenheit herbeigeführt haben? Wir kennen die grossen Verdienste derjenigen an, welche gleich Mr. Hullah so viel dazu beigetragen haben, um das erwachende Interesse zur Musik in unserem Lande anzufachen. Aber ich meine, wir dürfen nicht vergessen, dass zu den Schritten, die jetzt zur Gründung eines bessergeordneten musikalischen Erziehungssystem gethan werden, die königl. Familie — Se. königl. Hoheit, der Vorsitzende dieser Versammlung, der Herzog von Edinburgh, der Herzog von Albany, Prinz Christian und Andere — jahrelang bestrebt waren, diese Angelegenheit zu einem festen Abschluss zu bringen, und ich wage hinzuzufügen, dass die Bemühungen der königl. Familie noch weiter zurückzudatiren sind, und dass wir unsere Gedanken zurückführen müssen zu **Einem**, der bereits von uns gegangen ist, dessen Geist aber erneuert und aufrecht erhalten ist unter seinen berühmten Söhnen. (Beifall.) Es ist mir immer vorgekommen, dass wenn wir die grossen Verdienste des Prinzen *Albert* und anderer Mitglieder der königl. Familie zur Beförderung der Kunst und Wissenschaft mit dem vergleichen, was in früheren Zeiten und in anderen Ländern von königl. Familien zur Fortbildung der Kunst gethan ist, die Handlungsweise unserer königl. Familie in ein sehr günstiges Licht tritt. Wir haben davon gehört und kennen auch Beispiele von Königen und Fürsten, welche die Kunst befördert haben, und zu diesem Zwecke Professoren von den verschiedenen Zweigen der Kunst an ihren Höfen versammelten, und welche durch Freigebigkeit, ja, durch verständige Freigebigkeit, die Professoren in den nöthigen Zweigen des Wissens unterstützten; aber was Prinz Albert gethan hat, und was Se. königl. Hoheit zu thun Willens ist, und wonach sie lange gestrebt haben, das ist: die Kunst und Wissenschaft zu befördern, nicht durch die Unterstützung einzelner Künstler, sondern durch die dem Volke gegebene Anleitung, das Gethane zu schätzen und sich selbst fortzubilden. (Beifall.) Und wenn alsdann die rechte Zeit gekommen, wenn die Arbeit fortgeschritten sein wird und die Bemühungen derer, die diese wichtigen Zweige der Erziehung nach besten Kräften befördert haben, mit Erfolg gekrönt sind, dann werden sie begreifen, dass es jetzt die rechte Zeit gewesen, den Anfang zu machen. Gleichwie Prinz Albert 1851 in Hinsicht auf eine andere (gewerbliche) Bewegung vorausblickte, so haben auch wir von Zeit zu Zeit gesehen, dass sie den rechten Moment erkannten und sagen konnten: »Die Stunde ist gekommen und der rechte Mann«. Ich habe bemerkt, dass die heutigen Redner im Allgemeinen bemüht waren, einen kleinen Beitrag zu geben aus eigner Erfahrung, und ich vermuthe, wir Alle, ob unwissend in der Musik oder nicht, haben eine mehr oder minder bestätigende Erfahrung gemacht von der Aussage des Premier-Ministers, in Beziehung auf den grossen Fortschritt der musikalischen Erziehung und des Gefühls unter dem Volke in der Neuzeit. Ich komme aus einer Provinz, von der ich weiss — wenigstens von einigen Ortschaften derselben — dass die Leute von der gänzlichen Unwissenheit in dieser Sache einen aussergewöhnlichen und belustigenden Beweis geliefert haben. Ich kenne eine alte Geschichte aus einigen entfernt liegenden Pfarrdörfern in Devonshire, die noch dort erzählt wird, und mit der meine Familie in Zusammenhang steht. In einem dieser Kirchspiele lebte nämlich eine Verwandte von mir, eine alte sehr geachtete Dame, Namens Madame . . . . ., und damals kündigte der Küster in der Kirche die Musik folgendermaassen an: »Madame und ich werden jetzt Lob und Preis Gottes singen.« (Heiterkeit.) Ich erinnere mich noch eines anderen Falles, wo, trotz der Verbesserungen, die im Gemeindegesange gemacht wurden, es dennoch nicht so harmonisch gehen wollte, wie man wohl wünschte — da wird denn erzählt, dass der Küster sich an den Singchor wandte und ihn ermahnte, sich an die Worte zu halten und der Melodie ihren Lauf zu lassen. (Heiterkeit.) Aber sogar in diesen ungebildeten Theilen des Landes giebt es bemerkenswerthe Anzeichen, dass in gewissen Zeiten die Musik dort weit verbreitet war. Ich erinnere mich, dass ich vor einigen Jahren, wo ich mich in einer Gesellschaft von Landleuten und Bauern befand, eine Anzahl Lieder hörte, die in höchst unelegantem Stile componirt waren, obgleich den Worten nach sehr harmlos. Jedoch ein kurzes Lied unter ihnen, augenscheinlich aus oder kurz nach der Zeit König Harry's, welchen es besang, war ausserordentlich schön, es war wie ein Edelstein inmitten der Kieseln am Ufer. Woher es kam, wusste Niemand, noch wusste man, wie es unter ihnen entstanden war; aber es schien mir so, als ob man es beibehielt als Erinnerung an eine bessere Zeit, es war wie verloren und verirrt in ein sonst an Musik so unfruchtbares Dorf. Ich meine, das Material ist ohne Zweifel vorhanden, wenn man es nur recht verwendet. So weit wir auch sonst zurück waren, machen wir jetzt in unserer Provinz bedeutende Fortschritte. Ich sehe in den Dörfern die Chöre verbessert. Ich sehe wiederholte Zusammenkünfte der verschiedenen Dörfer, um im

Digitized by Google

Chorgesange zu wetteifern; es ist augenscheinlich ein zunehmendes Interesse vorhanden, und der Wunsch, dass dieses wachsende Verständniss des Volkes in einen gemeinsamen Ausdruck zusammen gefasst werde, wie es ein Redner mit den Empfindungen seiner Horer that. Und dies ist der Zweck des Unternehmens, welches wir jetzt vorhaben, und von welchem ich nicht zweifle, dass es in den Handen Sr. königl. Hoheit und unter seiner eignen Leitung mit Erfolg gekrönt sein wird. Es ist nicht allein, weil er den rechten Augenblick gewählt und diejenigen zusammenberufen hat, welche als Abgeordnete die verschiedenen Provinzen des königreiches vertreten, sondern unsere feste Hoffnung auf das Gelingen dieser Sache gründet sich noch besonders auf das persönliche Versprechen Sr. königl. Hoheit, selber die Oberleitung in dieser Sache in die Hand zu nehmen. Wir sind sicher, Se. königl. Hoheit wurde dieses Versprechen nicht gemacht haben, wenn er nicht die rechte Zeit dafür erkannt und hinreichende Mittel gefunden hatte, um einen solchen Plan ins Werk zu setzen, und ferner sind wir sicher, dass in einer Hand gleich der seinigen dieses Werk gedeihen wird wie manches andere, wobei Se. königl. Hoheit hier unter uns oder im Nachbarlande (Frankreich) und anderswo betheiligt war und dessen Resultat die Beförderung der Kunst gewesen ist. Ich schliesse mich von Herzen dem vorgeschlagenen Dankesvotum an. Beifall.)

Herr Gladstone brachte hierauf seine Resolution vor, welcher mit Begeisterung zugestimmt wurde.

Der Prinz von Wales erwiderte hierauf:

Lords und Gentlemen, ich weiss dem Ministerpräsidenten nicht genügend zu danken für die gütige Art, in welcher er seinen Vorschlag proponirt hat, der zugleich so freundlich von Sir Stafford Northcote empfohlen und von Ihnen in gleichem Sinne acceptirt wurde. Ich brauche Ihnen kaum zu sagen, dass ich den Vorsitz in dieser Versammlung mit dem grössten Vergnügen übernommen habe, und es liegt vielmehr mir ob, Ihnen allen Dank zu sagen für die mir gewährte Unterstützung und gehabte Mühe, da Manche von Ihnen dieserhalb eine lange Reise gemacht haben, was zugleich beweist, dass dieses grosse und wichtige Unternehmen Ihnen am Herzen liegt. Ich habe mit Ihnen das Vergnügen getheilt, sehr interessanten und bedeutsamen Reden zuzuhören. Nachdem alles, was Cultur und Erziehung in Sachen der Musik anlangt, in denselben so gründlich erschöpft ist, würde es unangebracht sein, wenn ich meinerseits dem noch etwas hinzufügen wollte. Ich vertraue und hoffe nur, dass durch das heute hier Vernommene Sie alle zu dem einhelligen Schlusse gekommen sind, dass die Gründung dieses Musik-Instituts viel für die musikalische Erziehung des ganzen Landes thun wird. Ich vertraue, dass Sie zu der Ueberzeugung gekommen sind, dass das Werk Ihrer Unterstützung werth ist und dass die Vertreter der grossen Provinzialstädte im Stande sein werden, wenn sie nach Hause kommen, ihre Mitbürger für unseren Plan zu gewinnen. Bevor ich mich setze, möchte ich noch sagen, dass ich unter den verschiedenen Zuschriften, die allerlei Beiträge enthielten, besonders gerührt wurde durch einen anonymen Brief, den ich empfing, als ich eben diesen Saal betrat und der lautet: »£ 50 sind für das *Royal College of Music* eingesandt von Jemand, dessen früheste Erinnerung der Gesang des National-Anthems (God save the Queen) bei der Krönung unserer Königin ist, wo er als ein armer Knabe in der Procession der Kinder der Sonntagsschule ging, — und er macht die Gabe in dankbarer und verehrungsvoller Erinnerung an den Prinzen Albert, sowie aus Dankbarkeit für die lange und friedliche Regierung Ihrer Majestät der Königin.« (Allgemeiner Beifall.)

Anmerkung. Der Bericht über diese bemerkenswerthe Versammlung stand sofort in allen grösseren englischen Zeitungen, erschien auch in einem besonderen vollständigen Abdruck als »Report of proceedings at the meeting at St James's Palace, Feb. 28. 1882.« Derselbe enthält auch bereits eine Reihe bedeutender Beiträge. Diese werden wir später, wenn dieselben vollständiger vorliegen, namhaft machen und auch auf das Wirken von dem noch lebenden, jetzt 70jährigen John Hullah näher eingehen. *D. Red.*

Berichte.

Leipzig, 17. März.

Das 20. Gewandhausconcert wurde durch die Ouverture zu »Don Carlos« von *Ludwig Deppe* eröffnet. Der Componist, welcher früher in Hamburg Musikdirector war, darauf nach Berlin ging und jetzt in Schlesien auf den Gütern des musikliebenden Grafen Hochberg lebt, leitete das noch im Manuscripte befindliche Werk selbst. In demselben sind alle bekannte Tonverbindungen, durchwoben von eigenen Gedanken, zu einem gefälligen Ganzen vereinigt. Der Componist hat denn auch mit dieser sehr langen Don Carlos-Ouverture recht erfreulichen Beifall erzielt; namentlich ist auch die Instrumentation zu loben. — Frau Müller-Swiatlowsky aus Moskau, die sich seit längerer Zeit hier aufhält und schon verschiedentlich in kleineren hiesigen Concerten aufgetreten ist, sang eine Recitativ und eine Arie aus der russischen Oper »Das Leben für den Czaar« von *M. Glinka*. Ihr ungemein starker und meist wohlklingender tiefer Alt wurde mit Geschmack besonders in der melodiosen Arie von der Sängerin verwandt, jedoch scheint ihre Stimme der Schule noch nicht völlig entwachsen zu sein. Wenn auch die vorkommenden Coloraturen sehr correct und geläufig gesungen wurden, hatte Frau Müller doch, besonders im Recitativ, mit einem heftigen Tremolren zu kämpfen, was höchstens auf der Bühne wenn auch nicht zulässig, so doch leider gebräuchlich ist. Auch machten sich bei grossen Sprüngen Unebenheiten in ihrer Stimme bemerkbar. Eine andere russische Composition: »Die Wolken«, Gedicht von Lermoutoff, Musik von *Dargomuisky*, trug die Sängerin mit Ausdruck und Empfindung vor und erntete verdienten Beifall. — Mit Enthusiasmus wurde der Violoncellspieler Julius Kleugel, Mitglied des Gewandhausorchesters, begrüsst, der uns durch seinen Vortrag aufs Neue Gelegenheit gab, in ihm einen der grössten Cellospieler bewundern zu können. Ein Concertsätck für Violoncell von *Robert Volkmann*, das sich durch Gediegenheit der Composition und Melodienreichthum der einzelnen kleinen Sätze vor vielen andern auszeichnet, bildete den ersten Theil seines Vortrags. Darauf spielte er eine Sarabande und eine schwierige Gavotte von *J. S. Bach* und zuletzt selbstcomponirte Variationen. Sämmtliche Schwierigkeiten der Ausführung, die in den letzteren aufgestapelt zu sein schienen, wurden mit Leichtigkeit überwunden, so dass wir aus voller Ueberzeugung in das dem Virtuosen lu so reichen Masse gespendete Lob einstimmen können. Ein Orchester, welches aus derartigen Künstlern zusammengesetzt ist, vermag uns auch so hohe Genüsse zu bieten, wie gestern den vollendetes Vortrag der den Schluss des Concertes bildenden Symphonie (Nr. 8 C-moll) von *L. van Beethoven*.

Nachrichten und Bemerkungen.

* **Betterdam.** Am 16. d. wurde im Orchesterpensionsfond-Concert Fr. Gernsheim's neue Symphonie (Nr. 2 Es-dur) mit durchschlagendem Erfolg aufgeführt. Der zweite Satz (Tarantelle) musste da Capo gespielt werden.

ANZEIGER.

[41] Soeben erschien in meinem Verlage:

Phantasie

nach Worten der heiligen Schrift

für

Orgel

componirt

von

Hans Huber.

Pr. 4 M.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

Digitized by Google

[43] Soeben erschienen in meinem Verlage:

Drei Lieder

für eine Alt-Stimme

mit Begleitung des Pianoforte

componirt

von

F. J. van der Heijden.

Op. 21. *Pr. 2 M.*

Einzeln:

No. 1. »Seit er von mir gegangen«, von *R. Reinick* . Pr. *M* 1.—.
No. 2. »Kein Wort mehr«, von *M. Haushofer* . . . — — —, 60.
No. 3. Mädchenlied: »O Blatter, dürre Blätters, von *L. Pfau* . . . . . — — —, 60.

Sechs

Clavierstücke

von

Carl Heymann Rheineck.

Op. 1. **Pr. *M* 3. 50.**

Einzeln:

No. 1. Allegro vivace . . . Pr. *M* 1.—.
No. 2. Un poco allegretto . . — — —. 50.
No. 3. Un poco allegretto . . — — 1.—.
No. 4. Allegretto. . . . . — — —. 50.
No. 5. Allegro vivace . . . — — 1.—.
No. 6. Allegretto. . . . . — — —. 50.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[43] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Märsche

von

L. van Beethoven.

Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet

von

Theodor Kirchner.

Vier Hefte à 4 M.

Einzeln:

		M	₰
	Heft 1.		
No. 1.	Triumphmarsch zo Tarpeja	—	80
No. 2.	Marsch aus Egmont	1	—
No. 3.	Trauermarsch aus der Heroischen Sinfonie. . .	2	50
	Heft 2.		
No. 4.	Türkischer Marsch aus den Ruinen von Athen . .	—	80
No. 5.	Marsch mit Chor aus den Ruinen von Athen . .	1	80
No. 6.	Rule Britannia aus Wellington's Sieg	—	50
No. 7.	Marlborough aus Wellington's Sieg	—	80
No. 8.	Siegesmarsch aus König Stephan	—	80
No. 9.	Geistlicher Marsch aus König Stephan . . .	—	50
No. 10.	Marsch aus Fidelio	—	80
	Heft 3.		
No. 11.	Marsch für Militairmusik	1	80
No. 12.	Marsch aus Prometheus	2	30
	Heft 4.		
No. 13.	Marsch aus der Sonate Op. 101	2	—
No. 14.	Trauermarsch aus der Sonate Op. 26	1	—
No. 15.	Marsch aus dem Quartett Op. 132	—	50
No. 16.	Marsch aus der Serenade Op. 8	—	80

[44] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Duetten

für

Pianoforte und Violoncell.

		Mark
Bach, Joh. Seb.,	**Zwölf Sarabanden** aus den englischen und französischen Suiten. Bearbeitet von Robert Schaab.	
	Heft 1. **Sechs Sarabanden** aus den engl. Suiten .	2,50
No. 1.	Andante	—,80
No. 2.	Andante sostenuto	—,80
No. 3.	Andante sostenuto	—,80
No. 4.	Andante sostenuto	—,80
No. 5.	Andante	—,80
No. 6.	Andante con moto	—,80
	Heft 2. **Sechs Sarabanden** aus den franz. Suiten	2,50
No. 1.	Andantino	—,80
No. 2.	Andantino con moto	—,80
No. 3.	Andantino con moto	—,80
No. 4.	Allegro moderato	—,80
No. 5.	Allegretto	—,80
No. 6.	Andantino	—,80
Beethoven, L. van,	Op. 49. **Zwei leichte Sonaten** für das Pianoforte. Bearbeitet von Rod. Barth.	
	No. 1 in G-moll . . 2,80 | No. 2 in G	2,80
—	**Zwei Sonatinen** für das Pianoforte. Bearbeitet von Rud. Barth.	2,—
	No. 1 in G . . . 1,50 | No. 2 in F	1,50
—	**Neun Tonstücke.** Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.	
No. 1.	Adagio cantabile. Aus der Sonate pathétique. Op. 13	1,50
No. 2.	Menuett. Aus den Menuetten für Orchester. No. 11	1,30
No. 3.	Adagio. Aus dem Terzett für 2 Oboen u. Englisch-Horn. Op. 87	1,50
No. 4.	Menuett. Aus den Menuetten für Orchester. No. 12	1,30
No. 5.	Adagio. Aus dem Sextett f. Blasinstrumente. Op. 71	1,50
No. 6.	Menuett. Aus den Menuetten für Orchester. No. 9	1,30
No. 7.	Allegro quasi Andante. Aus den Bagatellen für Clavier. Op. 33. No. 6	1,50
No. 8.	Contretanz. Aus den Contretänzen für Orchester. No. 4.	1,30
No. 9.	Contretanz. Aus den Contretänzen für Orchester. No. 7.	
—	**Vier Tonstücke.** (Zweite Folge.) Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.	
	Heft 1	2,50
No. 1.	Largo aus der Claviersonate. Op. 10. No. 3 .	1,50
No. 2.	Menuett aus derselben	1,50
	Heft 2	2,—
No. 3.	Largo aus der Claviersonate. Op. 7	1,50
No. 4.	Menuett aus der Claviersonate. Op. 31. No. 3. .	1,30
Blomberg, Adolph,	Op. 4. **Zwei Romanzen.** (Herrn Hermann Hoth gewidmet)	3,—
No. 1.	Allegro ma non troppo	1,80
No. 2.	Allegro con moto	2,30
Bödecker, Louis,	Op. 6. **Variationen** über ein Thema aus Haydn's Jahreszeiten. (Herrn S. Lee gewidmet) . . .	2,50
Ebert, Ludwig,	Op. 3. **Vier Stücke in Form einer Sonate** .	4,50
No. 1.	Allegro . . . 1,80 | No. 3. Scherzo . . .	1,80
No. 2.	Andante . . . 1,30 | No. 4. Rondo . . .	2,—
Egghard, Jul.,	Op. 32. **Sonate.** (A son ami Jules Epstein) .	6,—
Grimm, Jul. O.,	Op. 14. **Sonate.** (Herrn G. H. Deecke gewidmet)	6,—
Hermann, Fr.,	Op. 45. **Sechs Stücke.**	
	Heft 1. . . 3,— | Heft 2 . . .	2,50
No. 1.	Adagio . . . 1,50 | No. 4. Fugato . . .	1,50
No. 2.	Allegretto . . 1,50 | No. 5. Adagio . . .	1,50
No. 3.	Allegro vivace . 2,30 | No. 6. Scherzo . . .	1,50
Hummel, Ferd.,	Op. 12. **Dritte Sonate** (in A-dur) . . .	3,—

(Fortsetzung folgt.)

Hierzu eine Beilage der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in Stuttgart.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Dresdener Strasse 44. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährlicher Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 29. März 1882. **Nr. 13.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Giovanni Battista Pergolese. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Pianoforte-Werke von Anton Rubinstein zu zwei Händen). — Herodiade, Oper in drei Acten und fünf Tableaux. Text von P. Milliet und H. Grémont, Musik von J. Massenet. Zum ersten Mal aufgeführt im Théâtre de la Monnaie in Brüssel. (Schluss.) — Berichte (Leipzig). — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst das erste Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das zweite Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen.

J. Rieter-Biedermann.

Giovanni Battista Pergolese.

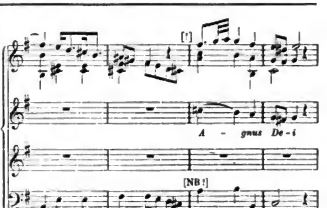
II.

Zehnstimmige Messe für zwei Chöre und zwei Orchester in F-dur.

(Fortsetzung.)

Der Vergleich dieses Allabreve-Chores mit dem obigen über »Christe eleison«, welcher dieselbe Länge hat, fällt also zu Gunsten des letzteren aus. Jenes »Christe eleison« ist freilich, wie wir oben sahen, ebenfalls nicht unanfechtbar; aber der Luxus mit musikalischen Gedanken erweist sich dort um so viel geringer, als die Gesammtgestalt geschlossener und damit die Wirkung grösser ist. Eigentliche Allabreve-Gedanken werden in beiden Chören etwas vermisst, namentlich bei diesem zweiten Satze; ein solcher Mangel ist unscheinbar, aber tief greifend, denn ohne Beharrung bei der rechten Form wird kein stilvolles Ganze entstehen. Der effectvolle und originelle Schluss ist auch hier ganz frei hinzu gefügt.

5. *Domine Deus.* Duett für Sopran und Alt in E-moll. 4/4 (?) Dreiviertel-Takte: also ein sehr ausgeführtes Stück, von welchem man daher schon etwas erwarten darf. Diese Erwartung wird allerdings nicht gesteigert, wenn man die Anordnung des Duettes überblickt: 29 Takte Vorspiel, 20 Takte Altsoin, 20 Takte Sopransolo, welches mit dem Schlusstakte des Alt beginnt, 22 Takte zweistimmiges Zusammensingen mit einem Schluss in der Dominante H-moll als Beendigung der ersten grösseren Hälfte dieses Duettes; hierauf drei Takte Zwischenspiel, dann 41 gemeinsam gesungene Takte und endlich ein Nachspiel von acht Takten. Hierbei wird indess bemerkt, dass das dreitaktige Zwischenspiel wahrscheinlich länger ist, denn in der mir vorliegenden Handschrift muss beim Uebergang von einer Seite zur andern etwas ausgelassen sein. Takt 2—3 des Zwischenspiels ist mit Takt 4—2 des Gesanges wie folgt verbunden:



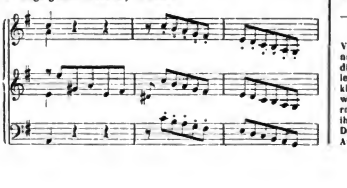
Vielleicht fehlt hier nicht nur das Ende des Zwischenspiels, sondern auch der Anfang des Gesanges. Sollte Jemand eine andere Handschrift des Werkes besitzen, oder Gelegenheit haben eine solche einzusehen, so wird derselbe durch Mittheilung der Lücke, welche in meiner Handschrift zwischen Takt 94 und 95 besteht, mich zu grossem Danke verpflichten. Die Gesammtzahl von 443 Takten ist also hiernach nicht genau. Dennoch erscheint uns das Ganze für die Beurtheilung des Stückes unerheblich, da die den Werth desselben begründenden Thatsachen klar vorliegen. Zunächst ist die Gliederung des Stoffes nicht geeignet, eine bedeutende Composition zu Tage zu fördern; die langen Soli zu Anfang sind dem Ganzen ebenso wenig förderlich, wie das lange gemeinsame Singen zum Schlusse. Auch besteht zwischen dem Solo- und Duosingen kein rechter Zusammenhang, die Motive sind ganz abweichend, so dass der Zwiegesang wesentlich nur als ein conventionelles Anhängsel des vorauf gegangenen Einzelgesanges erscheint. Langgezogene Septimen- und Secunden-Vorhalte sind fast die einzigen Kunstmittel, welche hier den zweistimmigen Gesang an einander ketten; man sieht auch bald, dass es dem Componisten ohne dieselben schwer sein würde, das Duosingen zu beträchtlicher Länge auszuspinnen. In diesem Duett ist aber noch Zweierlei

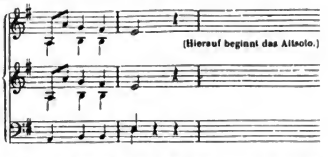
Digitized by Google

vorhanden, was unsere Aufmerksamkeit mehr in Anspruch nehmen muss, als das soeben Bemerkte. Zuerst die Wiederholung des Altsolo durch den Sopran, und sodann das Verhältniss des Gesanges zu der Begleitung oder zu der Instrumentation.

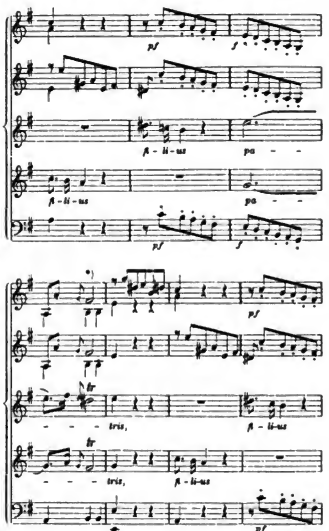
Dem Altsolo von 20 Takten folgt auf dem Fusse ein Sopransolo, welches nicht nur dieselbe Länge, sondern bei abweichendem Texte auch ganz und gar dieselbe Musik hat. Der Alt setzt ein in A, als der Quinte von E-moll, und schliesst in H-moll. Der Sopran beginnt mit *fis*, der Quinte von H-moll, und schliesst mit Fis-moll. Zwischen E-moll und Fis-moll giebt es aber ohne Brücke keine Verbindung, man kann dorthin moduliren, aber wenn ein gestaltendes Thema sich bis in jene Ferne verliert, so ist damit eins der ersten Stilgesetze der contrapunktischen Composition verletzt. Wollte Pergolese sein Altsolo vom Sopran canonisch in der Quinte nachahmen lassen, dann musste er sein Thema demgemäss bilden; so wie es jetzt lautet, konnte es nicht canonisch, sondern nur nach der Regel der Tonarten-Fuge beantwortet werden. Der Componist hatte hier freilich nichts besonders Strenges oder Künstliches im Sinne, sondern wollte offenbar nur recht leicht und im modernen Sinne elegant erscheinen. Die Freiheit, welche er sich nahm, war aber übel angebracht, und wenn irgend etwas seine damalige Unreife beweist, so ist es dieses Verlaufen des Themas in eine wildfremde Tonart. Hierbei vergesse ich nicht, dass in fugirten Sätzen moderner Componisten — selbst in denen grosser Meister — eine ähnliche Abirrung sehr häufig gefunden werden kann. Aber darum handelt es sich hier nicht. Diese modernen Tonsätze sind nicht als Nachahmungen derjenigen Musik anzusehen, welche uns gegenwärtig beschäftigt, sondern müssen nach den ihnen zu Grunde liegenden Gestaltungsgesetzen beurtheilt werden. Andererseits kann aber auch ein Componist der früheren Zeit nicht schon dadurch vor der Kritik gesichert sein, dass sich bei grossen Nachfolgern Aehnliches findet. Pergolese stand in einer Zeit, wo sich neben und zum Theil aus der fugirten Compositionsweise freiere Ausdrucksformen bildeten; da ist also zu untersuchen, in welcher Weise er an diesem Streben theilnahm, wo ihm dasselbe gelang, und wo er in Irrung gerieth. Das ganz Freie gelang ihm oft, und das ganz Contrapunktische im alten Stil ebenfalls nicht selten; aber die Hervorbildung des Freien aus dem Contrapunktischen war die Stelle, wo er sich schwach zeigte. Es ist daher von allgemeiner Bedeutung, wenn solche Stellen ins Licht gesetzt werden.

Fast noch wichtiger ist der andere Gesichtspunkt, nämlich die Untersuchung, in welchem Verhältniss Gesang und Begleitung zu einander stehen. Im Grunde sind beide Gesichtspunkte nicht zu trennen. Wenn der Gesang weder durch sein contrapunktisches Gefüge, noch durch seine Abfolge eine schöne geschlossene Form erhalten hat, so ist bei einem Tonsetzer von der Bedeutung und der musikalischen Harmonie Pergolese's die Frage unabweislich, wo denn diese geschlossene Gesammtform des Duettes gesucht werden muss. Die Antwort lautet: in der Begleitung, in den Instrumenten. Das lange Vorspiel ist in dieser Hinsicht bedeutsam, da es bereits alles enthält, was später wieder vorkommt. Der Schluss jenes Vorspiels muss besonders ins Auge gefasst werden; er lautet:



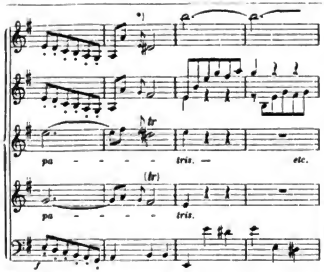


Was hier den Schluss des Ritornells bildet, kommt erst bei den Schlusstakten des Gesanges als Begleitung wieder vor:



*) Wenn vorhin zwei Viertel stehen, und hier eine Halbe mit Vorschlag folgt, so erklärt sich diese Abweichung aus dem Gesange und will besagen, dass die Begleiter dann, wenn von den Sängern die Schlusscadenz gemacht wird, nicht ihre Noten im Takt abspielen, sondern auf die Sänger achten und ihnen folgen sollen. Solche kleine Abweichungen sind also mit Verständniss zu behandeln. Es würde z. B. ganz verkehrt sein, aus den Vorschlägen auf eine Aenderung der Harmonie zu schliessen, denn unzweifelhaft ist auch bei ihnen der wirkliche volle Quartsextaccord beabsichtigt; aber die Dauer desselben und sonstige Umstände bleiben der Freiheit des Ausführenden überlassen. Ebenso verhält es sich mit dem Nachspiel.

Digitized by Google



*) S. Note auf vorhergehender Spalte.

Es wird also zu denselben Worten und Gesangfiguren zweimal wiederholt. Dann intoniren die ersten Violinen oben in A den Anfang des Vorspiels wie den Gesanges, fünf Takte, und hierauf macht unsere viertaktige Unisonofigur den Beschluss des Ganzen. Diese letztere hebt sich als das Prägnanteste des Satzes deutlich hervor, so sehr, dass der Gesang sogar in den Intervallen seiner Schlusscadenz, bei denen er doch sonst als freier Herrscher zu verfahren pflegt und auch immer verfahren sollte, sich hier nach der Begleitung fügen und strecken muss. ~~Die~~ Instrumente sind ihrer Sache weit gewisser, als die Sänger, und redeo demgemäss auch mit einer viel grösseren Kraft der Ueberzeugung; selbst das, was Gesang und Instrumente mit einander gemein haben, klingt in den letzteren heimathlicher. Nicht eio schönes Vocalduett, soodern schöne Violinmusik liegt hier vor.

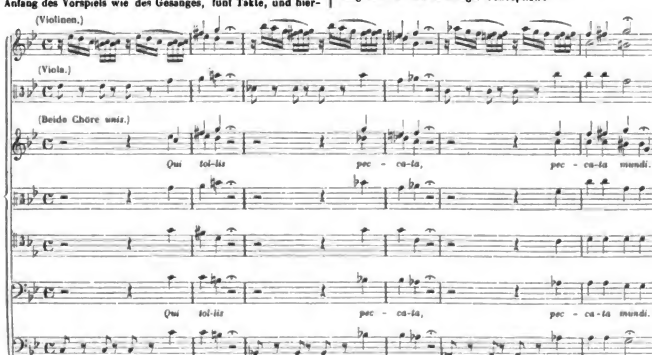
6°. *Qui tollis.* Chor in C-moll, 24 Takte. Der kürzeste Satz der Messe, aber trotzdem einer der gehaltvollsten.

6°. *Qui tollis.* Sextett in F-moll, 106 Takte.

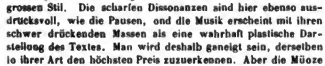
6°. *Qui sedes.* Chor in C-moll, 24 Takte als Wiederholung von 6°.

Ein grosses Stück in drei Theileo, welches man als eine Composition mit da Capo ansehen kann, denn der Chor wird zum Schlusse Note für Note und auch zu denselben Worten wiederholt, den Text der Einleitung abgerechnet.

Diese Einleitung, welche den Chor eröffnet, ist sechs Takte lang und voo merkwürdiger Conception:



Das ist gross und schön gedacht. Es ist eine Declamation im grossen Stil. Die scharfen Dissonanzen sind hier ebenso ausdrucksvoll, wie die Pausen, und die Musik erscheint mit ihren schwer drückenden Massen als eine wahrhaft plastische Darstellung des Textes. Man wird deshalb geneigt sein, derselben io ihrer Art den höchsten Preis zuzuerkennen. Aber die Müoze hat eine Kehrseite. Nach dem Sextett, wie gesagt, erscheint dieser Chor abermals, und hierbei wird das, was wir anfangs zu den Worten »*Qui tollis peccata mundi*« bewunderten, mit einem neuen Text als

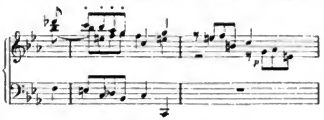


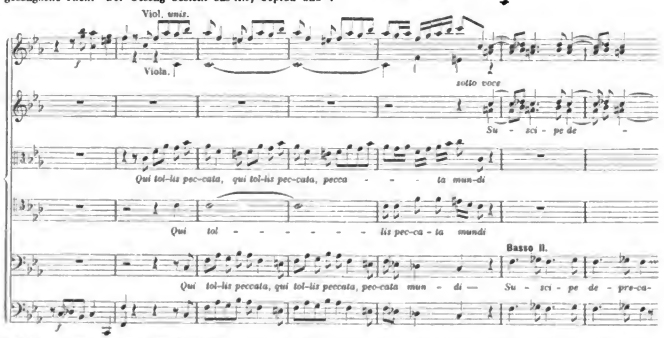
gesungen. Das ist nun aber, wie man es auch drehen und wenden mag, kein glücklicher, kein natürlicher Ausdruck mehr, weder in den Tönen selbst, noch io den Rohepunkten, durch welche sie unterbrochen werden. Je tiefer die ersten Worte der Musik ihren Stempel eingedrückt haben, um so ungeeigneter erscheint für dieselbe der neue Text, oder irgend ein anderer Text. Wie kam Pergolese dazu, das, was er ohne Frage mit Begeisterung ganz individuell für die Anfangsworte gefunden hatte, später durch Anpassung an einen neuen Text zu verflacheo? Es muss das rein musikalische Gefallen an den Tönen gewesen sein, in die er offenbar verliebt war. Wir heben die Stelle besonders deshalb hervor, weil diese Art der Composition charakteristisch für ihn ist. Kunst und Erfindungsgabe waren ausserordentlich; aber um einen erhabenen Text

Digitized by Google

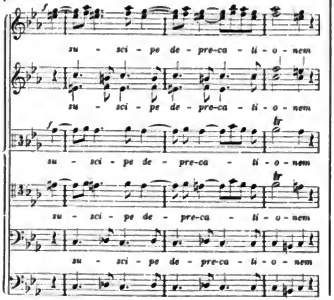
in seiner Gesammtheit tief zu durchdringen und dann in voller Harmonie einheitlich zu gestalten, dazu fehlte ihm der vom Weltlichen abgewandte Sinn. Es gelang ihm daher immer nur Einzelnes, dieses allerdings vollendet schön.

Die Wahrnehmung, dass sich verschiedene Stimmungen in ihm kreuzen und mit einem Mangel an Ueberlegung zusammen hängen, lässt sich auch bei dem Sextett machen. Es ist ein sehr ausgeführtes Stück, von welchem das Vorspiel fast den dritten Theil fällt, 27 Takte. Dasselbe enthält auch bereits sämmtliche Gedanken, die später vorkommen, einen einzigen ausgenommen, und ist einheitlicher, fliessender, zusammenhängender, man möchte sagen musikalisch natürlicher, als der gesangliche Theil. Der Gesang besteht aus Alt, Sopran und Bass des ersten, sowie aus Sopran I II und Bass des zweiten Chors. Das Vorspiel erleidet am Schlusse eine kokette Unterbrechung, womit Pergolese immer eine besondere Wirkung zu erzielen weiss, und leitet dann in den Anfang des Gesanges:

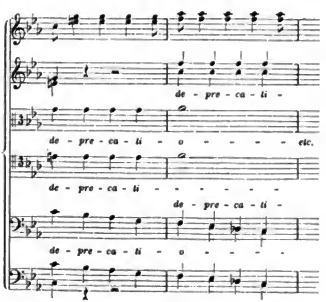




Das in den Solostimmen des zweiten Chores auftretende Motiv *susscipe deprecationem nostram* ist wesentlich instrumentaler Natur, klingt desbalb auch im Vorspiel natürlicher. Er bringt es im Laufe des Gesanges noch oft vor, zuletzt in dieser complicirteren Gestalt:

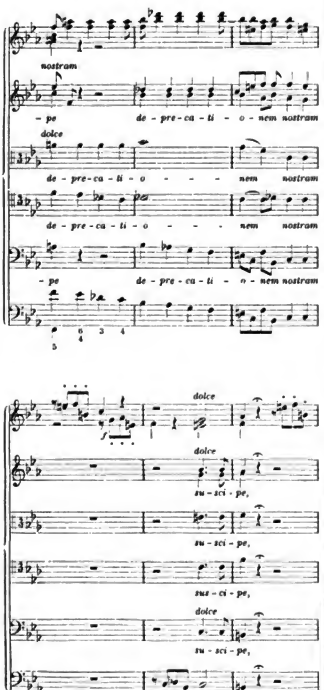


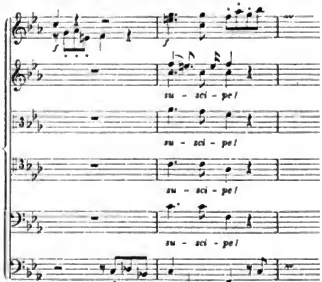
Aber das ist sicherlich keine Verbesserung, wenigstens nicht in gesanglicher Beziehung. Eine andere Härte, die ebenfalls in das instrumentale Gebiet gehört, aber im Gesange weder schön klingt noch ausdrucksvoll ist



Digitized by Google

kommt in verschiedener Gestalt zu denselben Worten vor. Damit sind die Hauptpunkte berührt, welche zu Ausstellungen Veranlassung geben; wir haben jetzt noch das Sextett insgesammt zu betrachten. Der gesangliche Theil zerfällt in zwei ziemlich gleiche Hälften. Die erste ist 28 Takte lang und endet C-moll, also in der Tonart der Dominante, worauf ein dreitaktiges Ritornell folgt. Die zweite Hälfte beginnt dann auch C-moll, bringt eine andere, etwas ausgeführtere Version derselben Gedanken in 33 Takten und endet in derselben Weise wie das Vorspiel, aus welchem nach echt Pergolesescher Art der Gesangschluss gebildet wird:





(Folgt ein Nachspiel von 10 Takten.) Hier bemerkt man abermals die grosse Gewandtheit unseres Meisters, seine Sätze wirkungsvoll abzuschliessen und dadurch die etwa vorhandenen Mängel wenigstens der grossen Menge der Hörer vollständig zu verbergen — ja noch mehr: die Composition so anziehend zu gestalten, dass selbst die Mängel als Tugenden erscheinen und dass alles mit einander wie ein neues Evangelium aufgenommen wird, dem gegenüber die bis dahin übliche Weise für die Praxis nicht mehr als vollgültig angesehen wurde. Die kurzen, selten mehr als viertaktigen Abschnitte, in denen sich sein Gesang ergeht, beirachtete man nicht als kurzathmige Phrasen, die ohne Beihülfe der Instrumente schwerlich lange ihr Dasein fristen würden und mit den grossen Bildungen echter Vocalcomponisten nicht zu vergleichen sind, sondern man nahm sie als willkommene Muster an, um eine bunte Mannigfaltigkeit zu erzielen. Dass Pergolese trotz seiner Jugend Tonstücke von grosser Originalität liefern konnte, deutet auf den Weg, welchen die Composition jetzt nehmen wollte, wir dürfen sagen nehmen musste, und insofern verfahren sie mit einer gewissen Nothwendigkeit. Heute ist dieser Gesichtspunkt nicht mehr massgebend, wir können daher ganz ruhig und trocken aussprechen, dass sein Sextett mit den besten Stücken dieser Gattung sich nicht messen kann, weder mit den älteren fugirten, noch mit den frei imitatorischen einer späteren Zeit, da es bei allem musikalischen Reichthum weder die Vollendung der ersten, noch die Reife der letzteren besitzt.

Auf das Sextett folgt, wie schon gesagt, eine Wiederholung des Chorea. Hierbei müssen die letzten 18 Takte als der Hauptheil desselben nicht vergessen werden, weil sie das *miserere nobis* in einer so ergreifenden Weise vortragen, dass dieses dadurch der Lichtpunkt des grossen mehrtheiligen Satzes geworden ist. Als Schluss des Ganzen ist es noch besonders wirkungsvoll.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Pianoforte-Werke von **Anton Rubinstein** zu zwei Händen. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Volksausgabe Nr. 453. 103 Seiten Lex.-8.

Vor Jahren erschienen bereits die von derselben Verlagshandlung verlegten Clavierstücke Rubinstein's in einem Bande zusammen, und von diesem ist vor einiger Zeit nun auch eine handliche und billige Octavausgabe erschienen. Ueber die Aus-

Digitized by Google

stattung dieser Ausgaben braucht wohl nichts mehr gesagt zu werden, da sie in ihrer Vorzüglichkeit allgemein bekannt sind. Das hier Vereinigte besteht aus der zweiten Sonate in C-moll Op. 20, der dritten Sonate in F-dur Op. 41, den drei Capricen Op. 21 und den drei Serenaden Op. 22. Dem Umfange nach mag dies etwa der dritte Theil von dem sein, was Rubinstein bis jetzt für Clavier zu zwei Händen geschrieben hat, denn seine Solo-Claviermusik ist bei weitem nicht so zahlreich, wie man nach der Bedeutung, welche er als Clavier-Spieler einnimmt, vermuthen sollte. Er hat das Clavier vielfach zu grösseren Kammermusikwerken verwandt, namentlich aber sich als Componist in den grössten vorhandenen Formen, als Ouvertüren, Symphonien, Opern und Oratorien, Genüge zu thun gesucht. Es ist dies ebenfalls charakteristisch für ihn, denn seine weichen und nach vielen Seiten hin ausgreifenden Ideen, die aber unklar in der Conception und ungeschlacht in der Form sind, werden immer unwillkürlich zu weitschichtigen Werken hindrängen, obwohl der Erfolg eben dieser Werke ihn lehren sollte, dass er sich in einer Selbsttäuschung befindet. Ausser mehreren Ouvertüren liegen bereits fünf Symphonien, zwei Oratorien und neun Opern vor, die auch sämmtlich irgendwo, zum Theil an mehreren Orten aufgeführt und gedruckt, also in herkömmlicher Weise vor die Oeffentlichkeit gebracht sind: und doch, wenn diese voluminösen Compositionen sämmtlich wieder aus der Welt verschwänden, würde nicht die geringste Lücke in der Kunst vorhanden sein; so innerlich bedeutungslos sind sie für dieselbe. Es muss gerechte Verwunderung erregen, dass nicht eine einzige seiner vielen Opern das allgemeine Bürgerrecht sich erworben hat; wenn er aber trotzdem fast Jahr um Jahr mit neuen Opern hervorkommt und immer wieder Theaterdirectoren findet, welche dieselben aufführen, sowie Schriftsteller, die sie als schön und bedeutsam anpreisen, so erklärt sich dies aus der exceptionell günstigen Stellung dieses Componisten. Als Russe hat er zunächst seine ganze grosse Nation für sich, der es schmeichelt, einen Musiker zu besitzen, welcher sich einen europäischen Namen zu verschaffen wusste; in Folge dessen erhält er die ersten Stellungen, die gewichtigsten Protectionen, die einflussreichsten Bekanntschaften. Der grosse, überall siegreiche Claviervirtuose thut das weitere, und der Mann von Geist und Welterfahrung weiss alle die Fäden, welche sich hierdurch knüpfen lassen, geschickt in der Hand zu behalten. Selbst seine unklaren allgemeinen Ideen waren für gewisse Kreise höchst ansiehend, weil die Confusion in diesen Gebieten zur Zeit ebenso gross ist als das Streberthum, welches sich an gewichtige Namen hängt. Da hat Rubinstein z. B. längere Zeit den Plan verfolgt und angekündigt, »geistliche Opern zu schreiben. Was er in dieser Hinsicht zu Tage förderte, hat zwar den Gegenstand gerade so gelassen, wie er vor ihm war; aber es hat sich auch Niemand gefunden, der den Irrthum, welcher seinen Ideen zu Grunde liegt, aufgedeckt und so die unveräusserlichen Rechte dieses Gebietes gegen den neuen Eindringling vertheidigt hätte. Dagegen wird über die Erfolge seiner Werke mit einer Dreistigkeit berichtet, welche der Kritiklosigkeit entspricht, die sich in der Aufnahme seiner grösseren Compositionen kundgiebt. So wurde vor einiger Zeit seine nichtige Oper »Nero« in deutschen Blättern als ein wichtiges Ereigniss lang und breit besprochen. Will man das Beste von dem Componisten Rubinstein haben, dann muss man seine Lieder und seine einfacheren, salonmässigen Clavierstücke hören. Da hat man allerdings nur kleine Ideen, nicht grosse.

Einen wirklich grossen Erfolg hat Rubinstein nur als Clavierspieler errungen; das auffallendste dieser Art ist erst jüngsten Datums. Referent erinnert noch, dass dieser Künstler schon vor etwa 20 Jahren fast jede Saison nach London kam, in Ella's Concerten und anderswo spielte, aber niemals ein wirklicher Löwe der Saison werden konnte. Erst im vorigen Jahre, also bereits 50 Jahre alt, gelang ihm solches in einem erstaunlichen Masse, so dass die übrigen Claviervirtuosen, welche zur selben Zeit in London concertirten, vor leeren Bänken spielen mussten. Man sagt, dass er damals zu Ende der Saison gegen 200,000 Mark mit aus England nahm. Auch dieser plötzlich durchbrechende, freilich nicht lange vorhaltende Enthusiasmus ist charakteristisch für einen Musiker, der in jeder Hinsicht ein merkwürdiges Phänomen in der Tonkunst unserer Zeit ist.

Herodiade

Oper in drei Acten und fünf Tableaux, Text von P. Milliet und H. Grémont, Musik von J. Massenet. Zum ersten Mal aufgeführt im Théâtre de la Monnaie in Brüssel.

(Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.)

(Schluss.)

Das folgende Tableau ist mit der Verschwörungs-Scene und der Ankunft des Vitellius ausgefüllt. Der Proconsul verspricht dem Volke seine Wünsche zu den Füssen des kaiserlichen Thrones niederzulegen, und die dankbaren Rufe der Menge mischen sich in die Hosiannagesänge der Kananiter, »welche frische Palmen schwingen« und Johannes' Gefolge bilden.

Die Hauptepisode des zweiten Acts ist Johannes' Erscheinen vor dem Tribunal und die Verurtheilung des Propheten. Diese Scene ist sehr ausgeführt und ungemein schön. Ich werde alsbald von der Zusammenkunft des Herodes und der Salome, von der religiösen Ceremonie in dem Sanctuarium des Tempels und von den heiligen Tänzen sprechen.

Der wie der erste in zwei Theile zerfallende dritte Act ist kurz und könnte noch kürzer sein, wenn die Entwicklung nicht durch einen Chor von liedertafelmässigem Charakter, so wie durch ägyptische, babylonische, gallische und phönizische Tänze hingehalten würde, die allerdings nicht das mindest Originelle, Pittoreske und Gelungene der Partitur sind.

Was diese vor der Rampe aufgestellten Römer betrifft, so haben sie mich an die »Kinder der Lutetia« erinnert, welche bei irgend einem Provinzialconcurse ihr Banner umstehen, nur mit dem Unterschiede, dass die »Kinder der Lutetia« keinen Helm auf dem Kopf und kein Schwert an der Seite tragen.

Doch, welche Kraft in diesen Accenten, welche Klangfülle, wenn sich mit den Chorstimmen die Fanfaren auf der Bühne und die Instrumente des Orchesters verbinden! Wie sehr begreift man, dass die timiden jüdischen Verschwörer in Schrecken gerathen, wenn sie diese Phalanx von kühnen Kriegern und furchtlosen Sängern ankommen sehen.

Johannes ist todt; der Henker, welcher ihn soeben hingerichtet hat, legt sein blutendes Beil zu Füssen der Herodiade nieder; nicht den Kopf selbst, denn das wäre für die Empfindsamkeit der Zuschauer zu viel.

Ich finde wenig Geschmack an technischen Analysen der Kreuze und Bes. Ich will aber doch nicht verschweigen, dass ein Umstand in der Partitur der »Herodiade« mich frappirt hat: es ist die von dem Componisten sehr häufig beliebte Anwendung des gleichen Rhythmus, des weichcadenzirten, des Liebesrhythmus par excellence, der sich aus dem $^9/_8$- oder $^{12}/_8$-Takte entwickelt. Ich hoffe, dass nicht die Musiker die einzigen sein werden, welche mich verstehen. In diesem Rhythmus singen nach einander Phanuel, Herodes und Herodiade, Johannes, Salome und sogar Vitellius. Mein lieber Herr Massenet, Sie sind ein grosser Zauberer und Sie haben in diese Romanzen und Cantilenen eine Zartheit, Süsse und Sehnsucht hinein gelegt, die ihnen auch ausserhalb der Bühne Beifall und Freunde erringen werden.

Sie haben aber auch den Ausdruck getroffen, der sich für

Digitized by Google

die grossen dramatischen Momente ziemt und hierdurch ihre schöne Partitur mit vielen schönen Stellen bereichert. Die breit ausgeführten Ensembles, wo die ganze Fülle der Vocalmassen sich mit der ausgiebigsten Sonorität des Orchesters vereinigt, ziehen Sie gegenwärtig an. Sie waren früher weder so ehrgeizig, noch jemals so prachtvoll inspirirt.

Und dennoch hat der Componist der »Herodiade« sich jener Perle, jenes Kleinods, jener liebenswürdigen Phantasie erinnert, welche Maria Magdalena heisst, und die er in der Morgenröthe seines Talents geschrieben hat. Wie hätte er auch anders gekonnt, als sich in Jerusalem des so nahe liegenden Christus und der Magdalena erinnern!

Schon bei den ersten Stellen der »Herodiade« erscheint diese Reminiscenz in dem ruhigen und köstlich begleiteten Chor, in welchem die klaren Quellen und die schmeichelnden Lüfte vorkommen. Erscheint sie aber nicht auch in der Arie der Salome:

»Ach, wann kehrt er zurück,
Wann kann ich ihn hören?«

Das ist jugendliche, zarte und originelle Musik. Lasst sie uns noch öfters hören, theurer Meister; sie ist ganz Euch eigen.

Ich möchte im ersten Acte aufmerksam machen auf den so belebten, brillanten und gut geschriebenen Zankchor; auf die Erzählung Phanuel's, auf jene der Herodiade, wie sie auf dem Hintergrunde eines knirschenden und düstern Orchesters die Beleidigung berichtet, welche ihr Johannes zugefügt hat, das von leidenschaftlichen Ausbrüchen und mystischer Schwärmerei erfüllte Duett zwischen Johannes und Salome, den Verschwörer-Chor von etwas roher Energie, und auf das schöne Ensemble, das auf das Auftreten des Vitellius folgt.

Man hat im zweiten Act den hübschen Chor, welcher in den Coulissen gesungen wird und der im Rhythmus, wo nicht auch durch seine melodische Färbung ein wenig an den Bacchanten-Chor in »Philemon und Baucis« mahnt, nicht genug verstanden und vielleicht nicht genug gehört.

Der heilige Marsch, die religiöse Scene im Sanctuarium, der Gesang der Sulamit, die schöne Phrase der Sulamit: »Man nennt dich Gott«, und die heiligen Tänze sind lauter Stellen, welche ebensowohl wegen ihres musikalischen Werthes, als wegen des Eindrucks, den sie auf das Publikum gemacht haben, citirt werden müssen.

Das Tableau in dem unterirdischen Gewölbe bringt uns eine Tenorarie, gesungen von dem Propheten, den das Bild der Salome beunruhigt und verfolgt:

»Nichts bereue ich, und doch, o Schwäche,
Sind dieses Kindes holde Züge
Stets gegenwärtig mir.«

Hierauf ein Liebesduett, das nach meiner geringen Ansicht dem ersten nachsteht, obwohl der »inspirirte« Gesang, der es schliesst und den eine aufsteigende Fortschreitung krönt, zu welcher die beiden Stimmen sich im Unisono vereinigen, den ganzen Saal elektrisirt hat.

Was ganz reizend, köstlich und pittoresk ist und eine ganz ausgesuchte instrumentale Arbeit enthält, das ist die Ballettmusik.

Die Partitur der »Herodiade« ist in Scenen abgetheilt, nach den Vorschriften der neuen Schule, welcher, wie Herr Massenet, auch schon Andere gefolgt sind, und Andere es nach ihm thun werden. Möge es aber nicht so weit kommen, dass der Componist mit dem Recitativ Missbrauch treibt und auf die sogenannte »unendliche Melodie« geräth. Ueber diesen Punkt können wir hier ruhig sein: die alte Form ist nicht zerbrochen.

Der Erfolg des Herrn Massenet war ein sehr bedeutender; der Hof und die Stadt haben ihn mit Beifall überhäuft und gefeiert. In Paris wollte man zuerst seine Partitur nicht; nun streitet man sich um dieselbe, und bald wird Paris berufen sein, den Brüsseler Erfolg zu bestätigen, was es auch ganz sicher thun wird.

Den Interpreten der »Herodiade« sind alle ihnen gebührenden Lobsprüche zu spenden; zunächst der Mme. Duvivier, einer Sängerin, die sich, seit sie im Chatelet »Faust's Verdammniss« sang, vollständig umgewandelt hat; jetzt ist ihre Stimme eine der schönsten, die man hören kann, und das Talent der Künstlerin ist auf seinem Höhepunkt angelangt. Von Herrn Vergnet kennen wir den Reiz und die Schönheit des Organs und die Eleganz des Vortrags. Herr Manoury ist, wie Herr Vergnet, ein Ueberläufer von der grossen Oper; er singt mit Geschmack und etwas zurückgehaltenem Feuer, aber mit ganz richtigem Gefühl die Rolle des Herodes; Herr Gresse ist in der Person des Phanuel ganz gut am Platze. Was die Mlle. Dechamps angeht, so darf man sie zu ihrer richtigen Würdigung nicht gerade in der Rolle der Herodiade hören.

Die Inscenirung ist von Herrn Lapissida, die Costüme sind von dem Herrn Feignerat, also von lauter Künstlern, die wohl der Erwähnung würdig sind.

Nicht allein weil die Versammlung brillant und aufmerksam war, nicht weil nur prachtvolle Decorationen und Costüme vorkamen, nicht weil die Sänger ausgezeichnet und gut geleitet waren, nicht weil ich auf der Scene die Herren Vergnet und Manoury, so wie in dem Saale wohlbekannte Pariser Typen sah; nicht weil Jedermann schon vor dem Aufziehen des Vorhanges erschien und niemand vor dem letzten Bogenstrich sich entfernte, sondern weil ich in dem Théâtre de la Monnaie der ersten Aufführung des Werkes eines der beliebtesten und renommirtesten Componisten der jungen französischen Schule anwohnte, kam es mir vor, als ob ich mich nicht in der Oper zu Brüssel, sondern in der grossen Oper zu Paris befinde.

L. v. St.

Berichte.

Leipzig, 24. März.

Das Concert-Ouvertüre Nr. 8 (A-dur) von *Ferdinand Hiller* eröffnete das 11. Gewandhausconcert. Reich an Melodien, die, wenn auch nur kurz und nicht weiter durchgeführt, doch sehr gefälliger Natur sind, erwarb sich diese Ouverture die Gunst des Publikums. Einen sehr grossen Erfolg erreichte Fräulein Agnes Huntington mit dem Vortrag der Arie »Ah Prence, io cade si vostri pie« aus »Cenerentola« von Rossini. In dieser Arie zeigte sich Miss Huntington als eine Gesangskünstlerin, wie es deren nur wenige giebt. Die ausserordentlichen Coloraturen trug sie mit spielender Leichtigkeit vollendet schön vor, und der klangvollen italienischen Sprache ward ihr melodiöses Organ vollkommen gerecht. In einer schwierigen Arie wurde uns also das höchste an Vollkommenheit geboten, aber die zum Schluss gesungenen beiden deutschen Lieder: »An den Sonnenschein« von *Schumann* und »Ständchen« von *Schubert* fielen sehr dagegen ab, was uns in der Hauptsache nur ein neuer Beweis dafür ist, dass Arien- und Liedergesang nicht zusammen passen. Wer nun die Arie, und damit das höchste im Sologesange, wirklich bewältigen kann, der sollte die Lorbeeren, welche mit dem Liedersingen in Concerten zu erreichen sind, gern Andern überlassen. Wir können also Miss Huntington nur dasselbe zurufen, was wir bei einer Sängerin zu thun in dieser Saison schon einmal Gelegenheit hatten: Möge sie bei der Arie und dem kunstgesange bleiben, in dem sie schon fast auf dem Höhepunkte steht und der das Ideal alles Gesanges an Schönheit und Vollkaut ist; und wenn sie hierin über das italienische Gebiet hinausgehen will, so hat sie an Handel's englischen Arien einen unerschöpflichen Schatz in ihrer Muttersprache. — In Herr Posse aus Berlin lernten wir einen bedeutenden Virtuosen auf der Pedalharfe kennen. Zum zweiten Male seit kurzer Zeit tritt uns im Gewandhause die Harfe als Solointrument entgegen und wieder hören wir eine Composition von *Parish-Alvars*, Phantasie über »Oberon«. Herr Posse wurde sehr freundlich

Digitized by Google

aufgenommen und musste auf Verlangen noch eine weitere Composition auf der Harfe vortragen. — Den zweiten Theil des Concerts nahm die Musik zu Shakespeare's »Richard III.« von *Robert Volkmann* für sich in Anspruch. Die gestern als Novität gespielte Musik zerfällt in 13 grössere und kleinere Sätze, die durch den verbindenden declamirten Text zusammenhängen. Der Componist hat ein grosses einheitliches Werk jedenfalls nicht zu schaffen beabsichtigt, sondern hauptsächlich Tonmalerei, und um diese genau verfolgen zu können, die Declamationen hinzugefügt. Diesen Zweck hat er allerdings erreicht und öfters mit wenigen Pinselstrichen ein Gebilde geschaffen, wie z. B. beim vierten und siebenten Sätzchen: »Clarence's Ermordung« und »Gloster's Unruhe andeutend«. Wirkungsvoll ist die grosse Ouvertüre, aus deren letztem Theile sich besonders das Thema hervorhebt, welches uns später als »Richmond's March« noch mehrmals begegnet. Auch das Melodram »Die Geistererscheinungen« ist treffend gezeichnet. Den verbindenden Text hatte Herr Mylius vom hiesigen Stadttheater übernommen zu sprechen und verdient derselbe vollste Anerkennung für seinen Vortrag.

ANZEIGER.

[45] Soeben erschienen in meinem Verlage:

Fünf Gesänge
für
vier weibliche Stimmen
(ohne Begleitung)
componirt
und Frau Anna Regan-Schimon zugeeignet
von
Ferdinand Hiller.
Op. 199.

No. 1. **Marienlied:** »O du heiligste, o du frömmeste«, nach dem Lateinischen von *Folien*. Partitur 30 ₰. Stimmen à 15 ₰.
No. 2. **Liedesgruss:** »Liedergrüsse sind die Glocken«, von *Karl Stelter*. Partitur 60 ₰. Stimmen à 25 ₰.
No. 3. **Wiegenlied:** »Die Blümelein sie schlafen«, von *Kretzschmer's* Volksliedern. Partitur 50 ₰. Stimmen à 25 ₰.
No. 4. **Morgengesang:** »Horch, horch, die Lerch«, nach *Shakespeare*. Partitur 60 ₰. Stimmen à 25 ₰.
No. 5. **Abend im Thal:** »Tiefblau ist das Thal«, von *Martin Greif*. Partitur 80 ₰. Stimmen à 15 ₰.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[48] In meinem Verlage erschien:

Die wilden Schwäne.
Dichtung nach H. C. Andersen's Märchen von CARL KUHN.

Für Sopran-, Alt- und Bariton-Solo, weiblichen dreistimmigen Chor, Pianoforte und Declamation und mit Begleitung von Harfe, zwei Hörnern und Violoncell ad libitum
componirt von
Carl Reinecke.
Op. 164.

Clavierauszug 12 ℳ. Solostimmen 1 ℳ. Chorstimmen (à 1 ℳ) 9 ℳ. Instrumentalstimmen (ad libitum) 3 ℳ. Vollständiger Text n. 1 ℳ. Text der Gesänge n. 12 ₰. Einzelnummern aus dem Clavierauszug.

Leipzig. **C. F. W. Siegel's** Musikalienhdlg. **(R. Linnemann.)**

[47] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Duetten
für
Pianoforte und Violoncell.

(Fortsetzung.)

	Mark
Kücken, Fr., Op. 76. **Am Chiemsee.** Drei Tonbilder. (Herrn Robert von Sanden freundschaftlichst gewidmet.)	4,50
No. 1. Sommersabend (Summer-Evening).	1,50
No. 2. Auf dem Wasser (On the water)	1,50
No. 3. Kirmes (The Fair)	2,—
Marschner, Heinr., Lieder und Gesänge. Uebertragen vom Componisten. (Herrn C. E. Bourry in St. Denis als Zeichen inniger Anhänglichkeit und Freundschaft gewidmet.) Heft I. II. III. à	0,50
No. 1. Mein bestes Ich: »Du meine Seele, du mein Herz«, aus Op. 106	1,—
No. 2. Beseligtes Sein: »Beseligt sein und selig tief empfinden«, aus Op. 110	1,—
No. 3. Assat's Ständchen: »O hör' mein Flehn!« aus Op. 103	1,50
No. 4. Ueberfahrt: »Ich stieg in den leichten schwankenden Kahn«, aus Op. 94	—,50
No. 5. Nachtgesang: »So nah, so fern, süsse Ruh«, aus Op. 110	1,50
No. 6. Beim Scheiden: »Viel tausend, tausend Küsse gieb«, aus Op. 123	1,50
No. 7. Spielmann's Lied: »Und legt ihr zwischen mich und sie«, aus Op. 134	1,50
No. 8. Gute Nacht, mein Herz! aus Op. 134	1,—
No. 9. Turan's Zelt: »Im weiten Meer der Wüste«, aus Op. 140	—,50
No. 10. Was man nicht antasten soll: »Ich halt' ein Bildniss wunderfein«, aus Op. 134	1,50
No. 11. »Wenn sich zwei Herzen scheiden«, aus Op. 134	—,50
No. 12. »O sieh mich nicht so lächelnd an«, aus Op. 123	1,50
No. 13. Meleh's Wanderlied: »Weit wohin das Auge schweifet«, aus Op. 140	1,—
Mozart, W. A., Op. 96. **Concert** für Fagott mit Begleitung des Orchesters. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner	9,50
— **Drei Tonstücke.** Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner	3,50
No. 1. Adagio aus der Serenade in Es-dur für Blasinstrumente	2,—
No. 2. Andante aus der Serenade in C-moll für Blasinstrumente	1,50
No. 3. Andante grazioso aus dem zweiten Divertissement für 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotten	4,50
— **Drei Tonstücke** (Zweite Folge) aus den Streichquartetten, Op. 94. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner	3,50
No. 1. Poco Adagio.	1,50
No. 2. Andante	2,—
No. 3. Andantino grazioso	2,—
Naumann, Ernst, Op. 4. **Drei Fantasiestücke.** (Herrn Andreas Grabau gewidmet)	2,—
No. 1. Moderato	1,50
No. 2. Presto	1,50
No. 3. Andante con moto, quasi Allegretto	1,50
Noskowsky, Siegmund, Op. 9. **Melodie und Burlesca**	3,50
No. 1. Melodie 1,50 | No. 2. Burlesca	2,50
Raff, Joachim, Op. 85. **Zwei Fantasiestücke.** (Dem Freiherrn Olivier von Beaulieu-Marconnay verehrungsvoll gewidmet.)	
No. 1. Begegnung 2,50 | No. 2. Erinnerung	2,50
Schubert, Franz, Op. 137. **Drei Sonatinen** für Pianoforte und Violine. Uebertragen von Rud. Barth.	
No. 1 in D	2,—
No. 2 in A-moll	1,—
No. 3 in G-moll	2,—
Taubert, Wilhelm, Op. 153. **Sonate.** (Herrn Carl Kuhtz zugeeignet)	7,50
Wüllner, Franz, Op. 38. **Zweiundzwanzig Variationen** über ein Thema von Franz Schubert. (Frau Elise von Herzogenberg gewidmet)	4,—

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Dresdener Strasse 44. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährlicher Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 5. April 1882. **Nr. 14.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Giovanni Battista Pergolese. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Achtzehn liturgische Psalmen für Soli und Chor mit Begleitung der Orgel componirt von L. Lewandowski). — Stuttgart. — Anzeiger.

Giovanni Battista Pergolese.

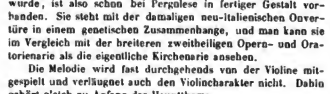
II.

Zehnstimmige Messe für zwei Chöre und zwei Orchester in F-dur.

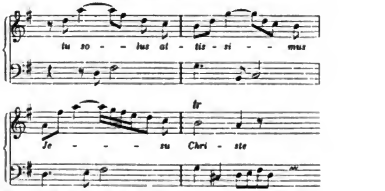
(Fortsetzung.)

7. *Quoniam tu solus.* Arie für Sopran in G-dur, 45 Takte. Diese nicht sehr ausgeführte Arie gehört zu den geschlossensten Stücken der ganzen Messe. Das Vorspiel von 9 Takten legt das ganze Schema der folgenden Musik vor, wie es schon bei vorausgehenden Solosätzen der Fall war. Dann folgt des Gesanges erste Hälfte in 12 Takten, die in D-dur enden. Zwei Takte Zwischenspiel leiten von der Tonart der Dominante wieder nach G-dur zurück, und sodann beginnt der Gesang abermals wie zu Anfang, um in einer anderen und breiteren Fassung nach 17 Takten in G-dur zu enden. Ein Nachspiel von 5 Takten macht den Beschluss. Das ist also eine Arie nicht in zwei Theilen mit da Capo, sondern in einem einzigen Theile, der aus zwei einander an Gedanken gleichen, aber in abweichender Modulation verschieden gestalteten Hälften besteht. Diese Arienform, die später auch noch von Mozart mit Vorliebe gebraucht wurde, ist also schon bei Pergolese in fertiger Gestalt vorhanden. Sie steht mit der damaligen neu-italienischen Ouvertüre in einem genetischen Zusammenhange, und man kann sie im Vergleich mit der breiteren zweitheiligen Opern- und Oratorienarie als die eigentliche Kirchenarie ansehen.

Die Melodie wird fast durchgehends von der Violine mitgespielt und verläugnet auch den Violincharakter nicht. Dahin gehört gleich zu Anfang das Hauptthema:



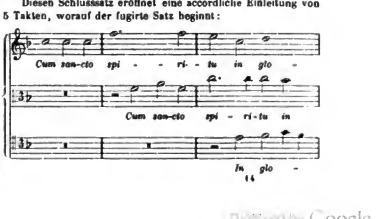
Die Violine kann diese Phrase natürlich leichter bewältigen als der Sänger, denn sie braucht nicht zu athmen. In der zweiten Hälfte fügt er einen neuen Gedanken ein, der ebenfalls dahin gehört:



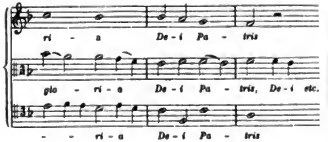
Die einmalige Anbringung desselben in der zweiten Hälfte alterirt allerdings den Satz etwas; doch an derartige Unregelmässigkeiten muss man sich bei Pergolese gewöhnen, sie sind auch durch die rein musikalische Harmonie, von welcher er so tief erfüllt war, mehr oder weniger wieder ausgeglichen. Die angeführten Beispiele sollen aber keineswegs für den ganzen Gesang gelten, denn es fehlt demselben nicht an freien und schönen Zügen, namentlich gehören dahin die Schlusstakte, in denen der Sänger auch fast ganz von der Violine losgelöst ist. Wir dürfen die Arie daher als ein schönes und wirkungsvolles Gesangstück bezeichnen.

8. *Cum sancto spiritu . . . . Amen.* Schlusschor in F-dur von 113 Allabreve-Takten. Es ist dies der dritte grosse Satz der Messe, bei welchem die Compositionsweise des alten Stils zur Anwendung kommt. Dieselbe macht sich also geltend zu Anfang, in der Mitte und am Ende, nimmt daher die drei Ehrenplätze ein.

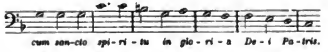
Diesen Schlusssatz eröffnet eine accordliche Einleitung von 5 Takten, worauf der fugirte Satz beginnt:



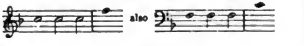
Digitized by Google



Wie man sieht, ungiebt er sein Thema sofort mit zwei Contrapunkten, woraus schon zu schliessen ist, dass die Fugeneintritte weder schnell auf einander folgen, noch sich sehr dicht verweben werden. In der That tritt auch erst Takt 7 eine Antwort auf und zwar im Basse, von denselben Contrapunkten begleitet; sie hat folgende Gestalt:

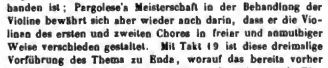


Das Thema beginnt in der Quinte, steigt in die Quarte auf, umspannt die ganze Octave und schliesst im Grundton. Der Antwort ist hierdurch der Weg deutlich vorgezeichnet: dem Quartensprung des Themas muss ein Quintensprung der Antwort entsprechen,



Pergolese beantwortet aber die Quarte *c–f* ebenfalls mit einer Quarte (*g–c*); mit anderen Worten, er beantwortet das Thema nicht tonal in der neueren, sondern real in der älteren Weise. Die Frage nun, ob solches richtig ist, müsste verneint werden, wenn es sich hier um eine Fuge handelte, bei welcher das angeführte Motiv als das Hauptthema anzusehen wäre. Aber solches ist nicht der Fall, vielmehr hat man den ganzen Contrapunkt 16 Takte lang nur als das Präludium zu dem eigentlichen Thema zu betrachten, welches dann hervortritt. Hieraus erklärt und rechtfertigt sich auch die Behandlung dieses Anfangsthemas: es sollte den Satz nicht ans sich formell gestalten, sondern nur ein Begleiter des später erscheinenden Hauptgedanken sein. Um mit demselben in Harmonie zu bleiben, musste es sein Thema nicht tonal, sondern ebenfalls real oder canonisch beantworten.

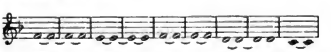
Nach dem Basse imitirt drittens der zweite Sopran das Thema, und hierbei tritt der bis dahin ruhende zweite Chor hinzu, um von jetzt an die Stimmen des ersten Chores mitzusingen, so dass im Gesange nur ein fünfstimmiger Satz vorhanden ist; Pergolese's Meisterschaft in der Behandlung der Violine bewährt sich aber wieder auch darin, dass er die Violinen des ersten und zweiten Chores in freier und anmuthiger Weise verschieden gestaltet. Mit Takt 19 ist diese dreimalige Vorführung des Thema zu Ende, worauf das bereits vorher eingeführte »*Amen*« etwas breiter auseinander gelegt wird. Eine demselben eigenthümliche Betonung ist aber nicht vorhanden, denn die Musik, mit welchem es hervortritt



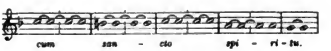
war schon früher vorhanden. Man hört sie Takt 11—12 in dieser Gestalt:

worauf sie sieben Takte später zuerst als »*amen*« wieder zu vernehmen ist, um dann weiterhin zu

u. s. w. bunt durch einander gesungen zu werden. Deshalb ist das Motiv auch lediglich als ein mehr oder weniger passendes Füllsel anzusehen. Die gestaltende Kraft des Satzes liegt anderswo, nämlich in dem mit dem »*amen*« Takt 22 zugleich auftretenden Cantus firmus

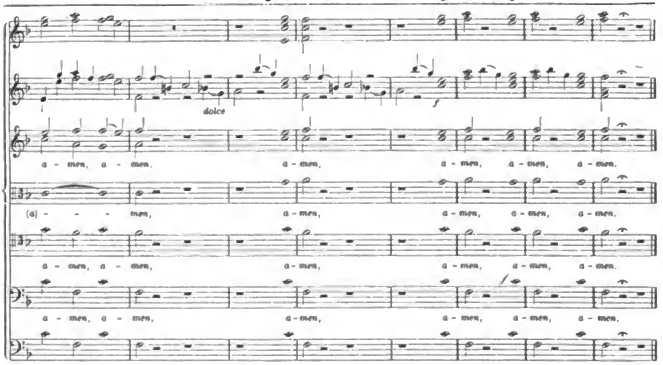


Hiermit beginnt das eigentliche Leben desselben; Oboen und Hörner treten zugleich mit ein, um das Motiv auch äusserlich glänzend auszustatten. Dem Tenor, welcher damit anfängt, antwortet der erste Sopran:



diesem folgt der Bass, darauf kommt der zweite Sopran an die Reihe, sodann der Alt. Die Einsätze sind ein bis zwei Takte lang von einander geschieden, den Alt ausgenommen, welcher in das Ende des zweiten Soprans hineinsingt. Letzteres führt zu einem Absatze, aber noch nicht zum Schlusse, denn nach sieben Takten intonirt der erste Sopran abermals den feierlichen cantus firmus, von den übrigen Stimmen lebhaft umdrängt. Zwei Takte später antwortet ihm der Tenor in der Octave, aber nicht zu dem Texte »*cum sancto spiritu*«, sondern mit »*amen*«, und dieses *Amen* wiederholt dann der Alt unisono. Das Motiv erweist sich hierbei als besonders wirksam für die natürliche Herbeiführung eines Schlusses, weil es in grossen Zügen lediglich die Harmonien der Ober- und Unterdominante berührt. Die Verwendung des »*Amen*« für diesselben Töne ist wieder ein echt Pergolese'scher Schlusseffect. Derselbe zeigt zwar abermals, dass unserm Componisten die Worte nicht viel gelten, wenn es sich darum handelte, einen glücklichen Tongedanken so oft wie möglich an den Mann zu bringen; aber weil das zuletzt auftretende feierliche *Amen*, bei dem Verstummen des vorigen Textes in allen übrigen Stimmen, nun deutlich das Ende des grossen Chores und damit des ganzen Werkes ankündigt, wird diesem Textwechsel eine gewisse Berechtigung nicht abgesprochen werden können. Auf das genannte *Amen* folgen dann einige Takte, die Pergolese's Schlussweise noch weiter illustriren:

Digitized by Google



Das ist also der Schluss des grossen Werkes. Man mag einen solchen Ausgang für ein derartiges Tonwerk etwas zu leicht finden und überhaupt mit Recht geltend machen, dass die letzten Töne der Composition eines erhabenen Gegenstandes nicht der Ort sind, um noch durch kleine Ueberraschungen und Besonderheiten die Gunst der Hörer zu gewinnen; aber ohne Frage weiss Pergolese seine Effectmittel so liebenswürdig und massvoll anzuwenden, dass die Harmonie des Ganzen selten dadurch gestört wird.

Die grosse Composition ist hiermit so ziemlich von allen Seiten besprochen. Die Behandlung des Doppelorchesters ist durchweg eine sehr geschickte und wirkungsvolle; vielfach sind die Motive mit Glück concertirend ausgesponnen, und an solchen Stellen erscheint das Instrumentale kunstvoller als der Doppelchor. Das bedeutende und sehr beliebrende Werk verdient gewiss die Beachtung aller Kunstfreunde.

Das im obigen Verzeichniss in Nr. 7 Sp. 104 aufgeführte »*Dixit*« für zwei Chöre und zwei Orchester (No. 5) ist dieser Messe der äusseren Anlage nach gleich. Als der einzige weitere Versuch dieser Art, den Pergolese machte oder der von ihm erhalten ist, müsste eine Vergleichung desselben mit der doppelchörigen Missa lehrreich sein. Es ist mir aber bis jetzt nicht gelungen, die Musik dieses Psalms kennen zu lernen.

Die einzige Psalmen-Composition Pergolese's, welche mir vorliegt, ist die folgende.

III.

Laudate pueri.

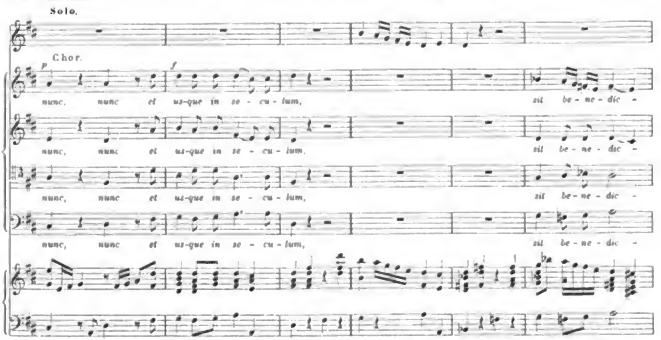
Psalm für fünf Stimmen mit Orchester in D-dur.

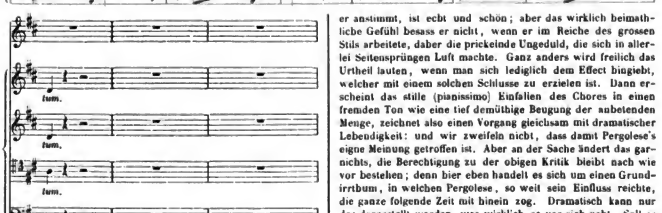
Es ist dies die in Fétis' Verzeichniss unter A, 10 angeführte Nummer. Dieselbe erhielt ich in einem um 1800 zu Rom von Jubilli angefertigten oder durch seine Handlung verkauften Sammelbande von Vesperpsalmen. Der Titel lautet: »Salmi per li Vesperi dell' anno di diversi celebri Autori Italiani da potersi eseguire con Piano-Forte in Camera, e con Organo in Chiesa. Roma presso Pio: Jubilli professore della Cappella Vaticana.« (Oblong kl. Quertformat.) Pergolese's Psalm nimmt die Seiten 2—94 des Bandes ein, macht also den Anfang, welchen Platz derselbe sowohl durch sein Alter wie durch seinen Werth verdient, denn die folgenden fünf Stücke sind bedeutend jünger und auch bedeutend schlechter. Der Abschreiber sagt im Index »*Laudate pueri dell' Immortale Pergolesi*«, und in der That überträgt diese Composition thurmhoch das Uebrige.

Um sie genauer zu bezeichnen, müsste man sagen: Psalm für Sopran solo und Chor, denn die Mitwirkung des Sopransolisten ist charakteristisch für das Ganze. Es zerfällt in sechs Sätze, von denen zwei aus Sopransrien bestehen, drei aus Sopransolo und Chor, worauf ein Allabreve-Chor den Beschluss macht. Der letzte ist fünfstimmig, die drei ersten Chöre sind vierstimmig. Ueber die Instrumentation werde ich nichts Genaues angeben können, weil die obige Sammlung nur einen Clavieranszug bietet.

1. *Laudate pueri Dominum.* Sopransolo und Chor in D-dur, 83 Takte. Das Stück besteht aus zwei Hälften, die aber in der Behandlung noch ungleicher sind, als in der Ausdehnung. Auf ein Vorspiel von nahezu 16 Takten folgt der Sopran mit 12 Takten, die in A-dur schliessen und durch 12 Takte Chorgesang beantwortet werden, welche ebenfalls in der Tonart der Dominante sich bewegen. Das dreitaktige Nachspiel schliesst auch in A-dur, womit die erste Hälfte zu Ende ist. In A-dur setzt dann der Solist ein und geleugt mit dem Chore bald wieder in die Haupttonart. Die zweite Hälfte ist aber nicht so gleichmässig gestaltet, wie die erste, denn Solo und Chor wechseln hier nicht weniger als sechs mal. Die Musik der ersten Hälfte ist schön und würdig, auch genügend belebt, so dass man in dieser Beziehung schwerlich etwas vermissen dürfte. Man begreift daher nicht, warum es nothwendig war, die entsprechende zweite Hälfte bedeutend unruhiger zu gestalten. Die ersten kurzen Solo- und Chor-Stellen sind indess sehr wirksam und einfach schön, sie wären also hoch zu preisen, wenn dann zum Schlusse nur noch eine etwas breitere, zusammen fassende Ausserung folgte. Statt dessen beendet Pergolese seinen Satz aber auf folgende Weise:

Digitized by Google





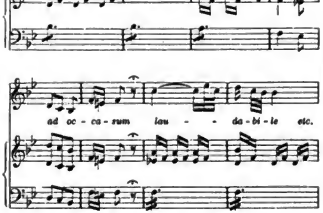
Das ist nun ein seltsamer Schlusseinfall, um so seltsamer, weil der Satz nicht im entferntesten mit dem folgenden zusammen hängt, sondern rund und voll zu Ende ist. Ein solcher Ausgang ist selbst in einem Bühnenstücke nur da am Platze, wo die Scene eine Ueberraschung bietet oder wo etwas Komisches hervortritt; bei einem rein musikalischen Verlaufe kann so etwas nur in dem Durchführungstheil stattbaft sein, aber niemals am Ende. Dass Pergolese die zweiten Hälften seiner Sätze sehr oft nicht geschlossener, sondern lockerer und leichter gestaltet, als die ersteu, haben wir bereits mehrfach wahrgenommen, aber nirgends so auffallend wie hier. Die Musik, welche er anstimmt, ist echt und schön; aber das wirklich heimathliche Gefühl besass er nicht, wenn er im Reiche des grossen Stils arbeitete, daher die prickelnde Ungeduld, die sich in allerlei Seitensprüngen Luft machte. Ganz anders wird freilich das Urtheil lauten, wenn man sich lediglich dem Effect hingiebt, welcher mit einem solchen Schlusse zu erzielen ist. Dann erscheint das stille (pianissimo) Einfallen des Chores in einen fremden Ton wie eine tief demüthige Beugung der anbetenden Menge, zeichnet also einen Vorgang gleichsam mit dramatischer Lebendigkeit: und wir zweifeln nicht, dass damit Pergolese's eigne Meinung getroffen ist. Aber an der Sache ändert das garnichts, die Berechtigung zu der obigen Kritik bleibt nach wie vor bestehen; denn hier eben handelt es sich um einen Grundirrthum, in welchen Pergolese, so weit sein Einfluss reichte, die ganze folgende Zeit mit hinein zog. Dramatisch kann nur das dargestellt werden, was wirklich so vor sich geht. Soll es sich aber, wie es hier der Fall ist, um einen dramatisch gedachten, also ideellen Vorgang handeln, so muss gefordert werden, den Vorgang nun auch so zu gestalten, wie er nur sein kann, nämlich *ideal*: damit tritt dann die Musik — hier also der Chorgesang — in das Recht der Erstgeburt und gestaltet den Vorgang völlig souverän, was die wahren Meister dieses Faches auch stets gethan haben. Pergolese's Irrthum, wie der seiner Nachfolger, besteht nun in einer Verrechnung, indem sie einen dramatischen Vorgang zu zeichnen vermeinen, in Wirklichkeit aber nichts erreichen, als die Zerstörung der geschlossenen Gesangformen und damit die Auslieferung des Gesanges an die Musik der Instrumente, welche dann allein noch im Stande war, musikalischen Sinn und Zusammenhang zu wahren. Die Macht der Instrumentalmusik war es denn auch, welche Pergolese's Hand lenkte, wenn er derartige Züge in seine Partituren schrieb.

*) Die Clavierbegleitung wird hier und in den folgenden Beispielen genau so mitgetheilt, wie sie in dem vorliegenden Manuscript steht.

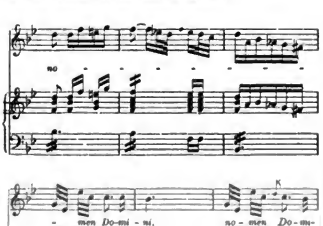
2. *A solis ortu.* Sopranarie in B-dur von 120 Andante-Takten $^3/_4$. Von diesen 120 Takten nimmt das Vorspiel nicht weniger als 30 in Anspruch. Man kann schon hieraus schliessen, dass in dem Vorspiel so ziemlich die ganze Musik enthalten ist, welche darauf im Gesange vorkommt. Bemerkenswerth sind die vielen Generalpausen; im Vorspiel erscheinen zwei, im Gesange und der folgenden Begleitung vier. Auch in dieser

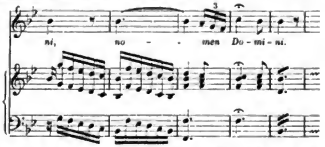
Digitized by Google

Hinsicht ist das Stück den Arien ähnlich, die seit Pergolese in Italien geschrieben wurden. Die Form oder Gruppirung weist ebenfalls auf eine spätere Zeit und ist die uns schon bekannte einsätzige Kirchenarie von zwei Hälften, deren erste Hälfte in der Tonart der Dominante endet, während die andere in dieser beginnt und auf den Hauptton zurückführt. In der ersten Hälfte zählt der Gesang 28 Takte, das Nachspiel desselben mit dem Schlusse in F-dur 6 Takte. Die zweite Hälfte ist zu 36 Takten erweitert, worauf ein Nachspiel von nicht weniger als 20 Takten den Satz zu Ende führt. Also 56, eigentlich 58 Takte sind der Begleitung allein eingeräumt, mithin die Hälfte des Ganzen. Es entspricht dies nur der Bedeutung, welche dieselbe besitzt, denn die Hauptgedanken liegen in der Begleitung, tragen den Stempel des Instrumentalen, was schon aus dem Anfange des Gesanges zu ersehen ist:



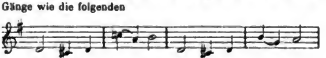
wie nicht minder aus dem Schlusse desselben:





und aus den originalen Instrumenten ohne Zweifel noch bestimmter zu ersehen sein wird. Trotzdem ist es ein schönes Musikstück, zusammenhängender als oft seine Chöre. Wenn die Arie unter Mozart's Namen verbreitet wäre, so glaube ich, dass es keine geringe Schwierigkeit verursachen würde, sie aus inneren Kennzeichen als unecht zu erweisen. Deutlicher lässt sich der Charakter und Werth derselben wohl nicht angeben.

3. *Excelsus super omnes gentes.* Sopransolo und Chor in G-dur, 106 Takte. Diese Taktzahl lässt das Stück länger erscheinen, als es in Wirklichkeit ist, denn es sind 4/4 im Alla-breve-Tempo, die allegro assai vorüber fliegen. In der Zusammensetzung ist es eine Musterkarte von kleinen Theilen, die sich namentlich gegen das Ende hin häufen, bestätigt also aufs neue unsere schon oft gemachte Wahrnehmung. Am längsten hält sich das Vorspiel zusammen, nämlich 32 Takte, während das folgende Sopransolo es auf 19, und der antwortende Chor es nur auf 14 Takte bringt; von da an geht es in der Länge beträchtlich bergab, denn Solo Chor und Ritornell von je zwei bis sechs Takten wechseln nicht weniger als zehnmal. Trotzdem ist die Einheit gewahrt; und wenn man auch aus der angedeuteten Gruppirung mit Recht schliessen wird, dass die markirenden Gedanken wieder in den Instrumenten liegen, weil die Vocalsätze in ihrer Kürze viel zu flüchtig dahin eilen, um den Satz wahrhaft aus sich gestalten zu können: so erschöpft doch das lange Vorspiel die Gedanken keineswegs, sondern der Gesang weiss dieselben ausdrucksvoll zu bereichern, und das Ganze ist in seiner Lustigkeit ein wahres Bravourstück. Diese lustige Freude hat mit ihrem Schwunge jede Note in Bewegung gesetzt, sie kennzeichnet das Ganze, wirkt daher auch nicht mehr störend im Einzelnen, wie es bei so vielen anderen Pergolese'schen Stücken der Fall ist; selbst Gänge wie die folgenden

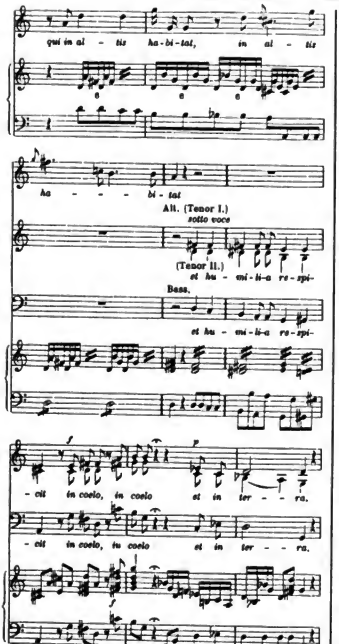


stehen in Harmonie mit dem Uebrigen, wenn sie auch mehr instrumental als vocal geformt sind.

4. *Quis sicut Dominus.* Sopransolo und Chor in C-dur, 91 Takte. Dieser Satz ist länger als der vorige und besteht aus zwei Theilen, einem Largo von 20, und einem Allegro von 71 Takten. Der Luxus, den die Instrumente bisher in langen Vor- und Nachspielen entfalteten, hört hier auf; ein Vorspiel fehlt überhaupt, und der ganze Raum, welcher den Instrumenten bewilligt ist, beträgt 7 Takte. Im übrigen sind Nummer 3 und 4 in der Zusammensetzung einander ziemlich ähnlich, denn auch hier laufen Solo und Chor in immer kleiner werdende Stücklein aus.

Das *Largo* beginnt mit einem Sopransolo, dem der Chor zweimal »sotto voce« antwortet; aber nur der männliche Theil desselben betheiligt sich dabei, um den Charakter der Worte wiederum recht dramatisch auszudrücken. Der Sopran beginnt: Quis sicut Dominus Deus noster, qui in altis —

Digitized by Google



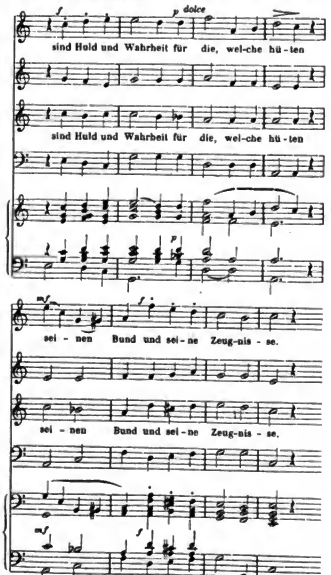
Der Sopran setzt hierauf abermals mit einem kurzen Solo ein zu denselben Worten, die dann der Chor ähnlich wie hier beantwortet, wobei der Mollschluss als Ende des Largo zweimal gesungen wird. Durch die Einfügung des C- und G-moll, später F- und C-moll, sucht der Componist den Gegensatz des Himmels und der Erde zu einer handgreiflichen Realität zu machen. Im Wesentlichen passt auch hierauf, was wir vorhin über den Schluss des ersten Satzes gesagt haben, obwohl die Anwendung des Molltanges an dieser Stelle weit passender erscheint. Die Musik des Largo ist durchweg so schön und der Ausdrucksweise einer späteren Zeit entsprechend, dass sie ebenso gut von Mozart als von Pergolese geschrieben sein könnte.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Achtzehn liturgische Psalmen für Soli und Chor mit Begleitung der Orgel componirt . . . . von **L. Lewandowski.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1881.) Partitur 73 Seiten Fol. Pr. 8 ℳ.

Dem König von Bayern gewidmet. Die Composition ist ganz modern im Sinne unserer mehrstimmigen Lieder für vollen Chor oder für Männerstimmen. Den musikalischen Vorbildern entspricht auch die Ausdrucksweise, die leider ebenso zerfahren, musikalisch inhaltlos und sentimental ist, wie bei unseren jetzigen Chorliedern — auch ebenso weltlich. Von einem eigentlich kirchlichen Ausdrucke wird man in diesen Psalmen wohl nicht viel entdecken; es würde daher sehr leicht sein, ihnen beliebige weltliche Liedertexte und dergleichen unterzulegen. Eine wunde Stelle in den modernen Chorliedern ist die Betonung, welche vielfach sprachlich ebenso ungeschickt wie dem Sinne nach unnatürlich ist. Dass unser Psalmen-Componist auch in dieser Hinsicht erfolgreich mit ihnen wetteifert, ist nicht zu verkennen. Jede Seite beweist es — wir schlagen ganz beliebig auf, treffen Seite 10 und drucken das erste Beste ab, was wir dort erblicken:



Digitized by Google

Das ist doch eigentlich ein Getön ohne Sinn und Verstand. Lebten wir in Zeiten oder Ländern, wo nichts Besseres vorhanden wäre, so müsste man sich damit begnügen. Nun ist aber gerade auf diesem kirchlichen Gebiete der vorliegende Schatz an musikalischen Kunstwerken so ungeheuer, dass ein Einzelner nicht einmal annähernd Alles kennen lernen würde, wollte er auch sein ganzes Leben daran wenden. Namentlich sind die Psalmen mit einer Vielseitigkeit musikalisch gestaltet, die staunenswerth ist, die aber auch den grossen Gewinn erzielt hat, dass für alle Lagen und alle künstlerischen Kräfte Compositionen in Hülle und Fülle vorliegen. Jene Tonsätze sind nun so würdig an Gehalt und so vollendet an Form, dass Jeder, der noch jetzt etwas nicht gänzlich Bedeutungsloses schaffen will, gezwungen ist, sie zum Vorbilde zu wählen. Unser Verfasser beweist es selber — nicht nur dadurch, dass er bei seiner im Ganzen modernen Haltung ein werthvolles Product erzeugt hat, sondern auch durch einige Züge, welche an die ältere Weise erinnern, wie denn z. B. die doppelchörigen Imitationen S. 18—20 die erfreulichste Musik des ganzen Opus bilden. Die häufig eingestreuten, mitunter recht ausführlichen Soli sind noch unbedeutender, als die Chöre; man kann sie nur als angeschlacht bezeichnen. Und welche Muster sind für all dieses vorhanden, wenn man sie nur studiren wollte! So viel ist gewiss: in der ausgetretenen modernen Weise kann nicht weiter fortcomponirt werden, sie ist gänzlich gehaltlos geworden.

Stuttgart.

Den Concertreigen im neuen Jahr eröffnete die zweite Kammersoirée der Herren Pruckner, Singer und Cabisius, und mit Freude können wir constatiren, dass der Saal bis auf den letzten Platz gefüllt war. Das Publikum beginnt allem Anscheine nach doch endlich einzusehen, welch hohe musikalische Genüsse diese Soiréen bieten und dass es Pflicht jedes ernsteren Kunstfreundes ist, die Bestrebungen jener trefflichen Künstler, welche seit einer langen Reihe von Jahren bemüht sind, uns die Werke der bedeutendsten älteren und modernen Meister zu vermitteln, nach Kräften zu unterstützen.

Den Anfang bildete das G dur-Trio von Mozart, ein Werk voll des reinsten Wohllauts und der keuschesten Empfindung. Das ist doch Musik, die unmittelbar zum Herzen spricht und uns wiederum einen tiefen Blick in das Innere jener Kunst thun liess, die wie keine andere das Innerste Fühlen und Empfinden, die zartesten Bewegungen des Gemüthe auszusprechen im Stande ist. Und was uns von jeher zu Mozart in so hohem Grade hinzog, das ist die göttliche Ruhe, jener ewig klare, durch kein Wölkchen getrübte Himmel, der über seinen Werken lacht. Den wahren, echten Künstler gewahren wir eben nur da, wo der musikalische Gedanke objectiv sich gestaltet und entwickelt, und die höchste Schönheit ist nur dort zu finden, wo gleichsam das Individuelle verschwindet, und das Ideal, wie der Künstler in seinem Geiste es erschaut, in seiner vollen Klarheit und Objectivität vor uns hintritt. Wir wurden beim Anhören dieses wunderbaren Werkes unseres Mozart lebhaft an den Ausspruch Winckelmann's erinnert, dass die wahre Schönheit sein soll wie das vollkommenste Wasser aus dem Schoosse der Quelle geschöpft, welches, je weniger Geschmack dasselbe habe, desto gesunder sei, weil von allen fremden Bestandtheilen geläutert.

Auf dieses Trio erfreute uns Herr Professor Pruckner nach längerer Zeit wieder einmal mit Solovorträgen. Wenn wir es auch lebhaft bedauern, dass wir so selten diesen vortrefflichen Künstler als Solopianisten hören dürfen, so finden wir diese Zurückhaltung schon aus dem Grunde begreiflich und gerechtfertigt, weil unser Publikum sich zu sehr an ein öfteres Auftreten gewöhnt und die Vorzüge eines Künstlers nicht mehr in solchem Grade erkennt und empfindet, als wenn derselbe sein Auditorium etwas schmal hält. Diese Eigenschaft des Publikums ist sehr zu bekagen, aber daran ändern lässt sich eben nichts. Pruckner spielte das grosse B dur-Impromptu von Schubert und die Cis moll-Sonate von Beethoven. Und wie spielte er! Wir kennen fast keinen Pianisten der Gegenwart, welcher ein berufenerer Interpret der classischen Meister wäre als Pruckner. Unsere modernen Pianisten fassen in der grossen Mehrzahl viel zu subjectiv auf; ihr eigenes Licht, das viel besser unter dem Scheffel stände, wollen sie leuchten lassen und meistern dann so lange an den Werken unserer Classiker herum, bis nur noch ein Zerrbild davon übrig bleibt. Anders bei Pruckner. Die stilvolle objective Wiedergabe ist ihm Selbstzweck und durch diese Unterordnung unter die musikalische Idee ist er der bedeutende Pianist, dessen eben so grosse als feine Technik durch die weise, echt künstlerische Selbstbeschränkung erst recht zu Tage tritt.

Bei dieser Gelegenheit möchten wir nicht unterlassen den Wunsch auszusprechen, dass unsere Pianisten mehr die Solosachen für Clavier unserer classischen Meister cultiviren möchten als die Austerngerichte eines Chopin und anderer Neuerer. Eine einzige Sonate von Beethoven schlägt mit einem Schlage den ganzen Chopin und Liszt todt. Hier gesunde Kraft, Natürlichkeit und Fülle des Gedankens, dort manirirte Phrase, krankhafte Gefühlsevolutionen; hier Klarheit und Durchsichtigkeit der musikalischen Form, dort, hervorgerufen durch das krankhafte Bemühen geistreich zu erscheinen und durch Absonderlichkeiten zu glänzen, das gewaltsame Ueberschreiten jeder ästhetischen Form. Wer wirklich geistreich ist, braucht sich nicht erst zu bemühen es zu scheinen, und derjenige, welcher es darauf anlegt Andern so zu erscheinen, ist ein Phraseur. So ist es im Leben, so ist es in Kunst und Wissenschaft.

Als dritte Nummer hörten wir die Sonate für Pianoforte und Violoncell in D-dur Op. 18 von Rubinstein an. Bei Rubinstein ist in der Regel der erste Satz der beste; dann erlahmt seine Phantasie, und wir müssen dann sehr oft mit Trivialitäten vorlieb nehmen. In diesem Opus ist der zweite Satz (Allegretto) der beste und auch der erste (Allegro) zeichnet sich durch Schwung, Feuer und Kraft aus, während der letzte Satz schon durch sein etwas triviales Thema gegenüber den beiden ersten stark abfällt. Wir machen diese Erfahrung, wie gesagt, fast bei allen Werken Rubinstein's: so geistreiche und schöne Einzelheiten, namentlich seine Instrumentalwerke enthalten, sein Flug gleicht doch mehr jenem des Icarus, die Flügel sind wächsern und schmelzen von dem Licht der Sonne.

Was die Executirung oben genannter Sonate anlangt, so war dieselbe eine vorzügliche; Herr Cabisius entwickelte neben dem herrlichen Spiel Pruckner's einen Ton, Schwung und Feuer, dass die Zuhörer unwillkürlich hingerissen wurden.

Den Schluss bildete das im Jahre 1827 entstandene Es dur-Trio Op. 100 von Schubert. Was dieses Trio von den anderen denselben Componisten unterscheidet und auszeichnet, ist, dass in demselben dem Claviere eine entscheidende und selbständige Bedeutung eingeräumt ist. Schubert dachte stets instrumental; den Klangwirkungen und Klangeffecten muss sich bei ihm gar oft die musikalische Idee unterordnen, und von diesem Vorwurfe kann Schubert nicht ganz freigesprochen werden. Ein reizender Satz genannten Trios ist das Scherzo, ein Canon, in welchem jedem einzelnen Instrument die volle Selbständigkeit gewahrt ist.

(Fortsetzung folgt.)

Digitized by Google

[48]

Neue Musikalien
(Novasendung 1882 No. 1)
im Verlage von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Heijden, F. J. van der, Op. 21. **Drei Lieder** für eine Alt-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. 2 ℳ.
Einzeln:
No. 1. «Seit er von mir gegangen», von *R. Reinick.* 1 ℳ.
No. 2. «Kein Wort mehr», von *M. Haushofer.* 50 ₰.
No. 3. Mädchenlied: «O Blätter, dürre Blätter», von *L. Pfau.* 60 ₰.

Heymann-Rheineck, Carl, Op. 4. **Sechs Clavierstücke.** 3 ℳ 50 ₰.
Einzeln:
No. 1. Allegro vivace in D dur. 1 ℳ.
No. 2. Un poco allegretto in Es dur. 50 ₰.
No. 3. Un poco allegretto in A moll. 1 ℳ.
No. 4. Allegretto in As dur. 50 ₰.
No. 5. Allegro vivace in Cis moll. 1 ℳ.
No. 6. Allegretto in B moll. 50 ₰.

Hiller, Ferd., Op. 199. **Fünf Gesänge** für vier weibliche Stimmen (ohne Begleitung).
No. 1. Marienlied: «O du heiligste, o du frömmeste», nach dem Lateinischen von *Follen.* Part. 50 ₰. Stimmen à 15 ₰.
No. 2. Liedesgruss: «Liedergrüsse sind die Glocken», von *Karl Stelter.* Partitur 90 ₰. Stimmen à 25 ₰.
No. 3. Wiegenlied: «Die Blümelein sie schlafen», aus *Kretzschmer's* Volksliedern. Partitur 50 ₰. Stimmen à 25 ₰.
No. 4. Morgengesang: «Horch, horch, die Lerch», nach *Shakespeare.* Partitur 60 ₰. Stimmen à 25 ₰.
No. 5. Abend im Thal: «Tiefblau ist das Thal», von *Martin Greif.* Partitur 30 ₰. Stimmen à 15 ₰.

Holstein, Fr. von, Op. 43. **Fünf Lieder** für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Daraus einzeln:
No. 4. Am Bach: «Rausche, rausche, froher Bach», von *Fr. Oser.* 50 ₰.

Huber, Hans, Op. 54. **Walzer** für Pianoforte zu vier Händen, Violine und Violoncell. (Zweite Folge.) Arrangement für Pianoforte zu vier Händen vom Componisten 6 ℳ.

—— **Phantasie** nach Worten der heiligen Schrift für Orgel. 4 ℳ.

Keller, Emil, Op. 19. **Zwei Gedichte** von *Heinrich Leuhold.*
No. 1. Am Meere, für Tenor-Solo (Bass- Solo ad libitum) und Männerchor. Partitur und Stimmen 4 ℳ 40 ₰. (Stimmen: Tenor I, Bass I à 30 ₰. Tenor II, Bass II à 15 ₰.)
No. 2. An einem Grabe, für Männerchor. Partitur u. Stimmen 4 ℳ 40 ₰. (Stimmen: Tenor I, II, Bass I, II à 15 ₰.)

—— Op. 20. **Snoewittchen.** Märchendichtung von *August Freudenthal,* in Musik gesetzt für Männerstimmen, Soli (Tenor und Bass) und Chor mit Begleitung von Orchester oder Pianoforte. Clavierauszug 3 ℳ. Chorstimmen: Tenor I, II, Bass I, II à 30 ₰. (Partitur und Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.)

Sieber, Ferd., Sechzig Vocalisen zur Ausgleichung der Stimme in allen Lagen, zur Anbahnung der Kehlfertigkeit und zum Studium der Phrasirung. (Achte Folge der Vocalisen.)
Op. 432. Heft 4. Zehn Vocalisen für Tenor. 6 ℳ.
Op. 433. Heft 5. Zehn Vocalisen für Bariton. 6 ℳ.
Op. 434. Heft 6. Zehn Vocalisen für Bass. 6 ℳ.

Veullaire, Woldemar, Op. 5. **„Auf meines Kinder Tod."** Drei Dichtungen von *J. von Eichendorff* für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 2 ℳ.

—— Op. 6. **Frühlings-Album.** 12 Stücke für das Pianoforte. 5 ℳ.
Einzeln:
No. 1. Frühlingsahnen. 50 ₰.
No. 2. Schneeglöcklein läutet den Frühling ein. 50 ₰.
No. 3. Lau wehen die Winde. 80 ₰.
No. 4. König Frühlings festlicher Einzug. 50 ₰.
No. 5. Wandern. 50 ₰.
No. 6. Vogelconcert im Walde. 80 ₰.
No. 7. Blumenduft. 50 ₰.
No. 8. Frühlingsregen. 1 ℳ.
No. 9. Die Wachtel im Saatfeld. 50 ₰.
No. 10. Hirtenlied. 50 ₰.
No. 11. Im Walde. 80 ₰.
No. 12. Die Kornfelder wogen. 50 ₰.

Verlag von **Friedrich Vieweg und Sohn** in **Braunschweig.**

[49] (Zu beziehen durch jede Buchhandlung.)

Die Geschichte der Bogeninstrumente,
insbesondere derjenigen des heutigen Streichquartettes von den frühesten Anfängen an bis auf die heutige Zeit.
Eine Monographie von **Julius Rühlmann.**
Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von dessen Sohn
Prof. Dr. Richard Rühlmann.
Mit in den Text eingedruckten Holzstichen und einem Atlas von 13 Tafeln.
gr. 8. geh. Preis mit Atlas 20 Mark.

[50] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Kirchen-Cantaten
von
Joh. Sebastian Bach.
Im Clavierauszuge mit unterlegter Orgelstimme herausgegeben vom Bach-Vereine in Leipzig.
(Deutscher und englischer Text. Grosses Octav-Format. Plattendruck auf bestem Papier.)

No. 1. **Am Feste der Erscheinung Christi** (Sie werden aus Saba Alle kommen), bearbeitet von Alfred Volkland. 3 ℳ netto. Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass à 30 ₰ netto.

No. 2. **Am vierzehnten Sonntage nach Trinitatis. I.** (Wer Dank opfert, der preiset mich), bearbeitet von H. von Herzogenberg. 3 ℳ netto. Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass à 30 ₰ netto.

No. 3. **Am vierzehnten Sonntage nach Trinitatis. II.** (Jesu, der du meine Seele), bearbeitet von Franz Wüllner. 3 ℳ netto. Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass à 30 ₰ netto.

No. 4. **Am Sonntage Quasimodogeniti** (Halt' im Gedächtniss Jesum Christ), bearbeitet von H. von Herzogenberg. 3 ℳ netto. Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass à 30 ₰ netto.

No. 5. **Am vierzehnten Sonntage nach Trinitatis. III.** (Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe), bearbeitet von Alfred Volkland. 3 ℳ netto. Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass à 30 ₰ netto.

[51] In meinem Verlage erschien:

Louis Milde,

Zwei Tonstücke für Violine, Harmonium und Clavier, Op. 8.
No. 1. Romanze ℳ 2,—.
No. 2. Idylle ℳ 2,50.

Leipzig. **C. F. W. Siegel's** Musikalienhdlg. (R. Linnemann).

[52] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Ein deutsches Requiem
nach Worten der heiligen Schrift
für Soli, Chor und Orchester
(Orgel ad libitum)
componirt von
Johannes Brahms.
Op. 45.
Clavierauszug mit Text.
Billige Ausgabe in gr. 8-Format netto 6 Mark.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Dresdener Strasse 44. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 12. April 1882. **Nr. 15.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Giovanni Battista Pergolese. (Fortsetzung.) — Ueber theatralische Maschinen. — Stuttgart. (Fortsetzung.) — Berichte (Hamburg). — Anzeiger.

Giovanni Battista Pergolese.

III.

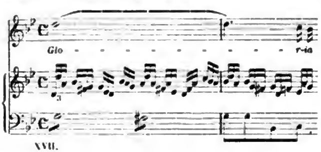
Laudate pueri.

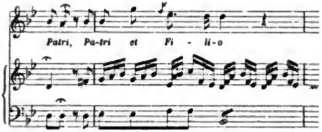
Psalm für fünf Stimmen mit Orchester in D-dur.

(Fortsetzung.)

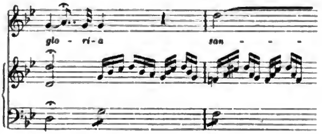
In den C(dur)-Schluss des Largo setzt das Allegro mit einem Sopransolo wirksam ein, um damit eine längere Ausführung zu beginnen, welche in zwei annähernd gleiche Theile zerfällt. Der erste dieser Theile füllt mit dem Nachspiel 38 Takte, der zweite 33. Beide beginnen und schliessen in C-dur, und mit Recht, denn der Text ist abweichend. Die Chorstellen zeigen namentlich zu Anfang ein schönes Gewebe der Stimmen; der Satz des ersten Theils ist am gediegensten, der zweite Theil ist etwas ungleich und leicht gearbeitet.

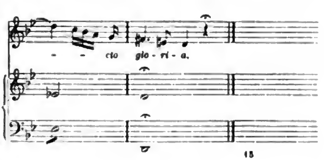
5. *Gloria Patri et Filio.* Sopransolo in G-moll, 24 Takte. Es ist ein breites Largo, durchgehends von Sechzehntel-Triolen begleitet, der Satz ist also länger, als nach der Zahl der Takte vermuthet werden kann, aber immerhin nur kurz. Nicht weniger als fünf Generalpausen unterbrechen den Gesang; dieses neuitalienische Ausdrucksmittel kam bei Pergolese bereits im Uebermaasse zur Anwendung. Ein derartiger, durch Pausen erzielter pathetischer Ausdruck ist im Grunde ungesanglicher Natur, darf daher nur sehr sparsam verwendet werden. Pausen sind im ernsten wie im komischen Bühnengesange natürlich, desgleichen in der Instrumentalmusik, zerreissen aber in Concert- oder Kirchenstücken den Zusammenhang und machen den Vortrag holperig und dadurch unverständlich. Wenn man bedenkt, wo der Schwerpunkt von Pergolese's Gestaltungskraft lag, so wird es erklärlich, dass er an diese Klippe gerieth und durch sein Beispiel auch viele Andere auf denselben Weg lockte. Es sollte eine Entschädigung sein für breite langathmige Cantilene, welche ihm fehlte. Das Solo beginnt in dieser Hinsicht allerdings vielversprechend:

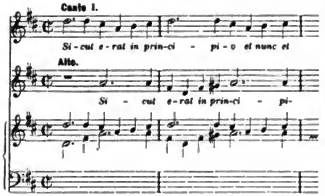




und fährt noch 5 Takte lang so fort bis zum Schlusse in Es-dur. Später wirken die eingeschobenen Generalpausen störend und zerfetzen die Melodie, was übrigens schon im zweiten Takte des obigen Beispiels der Fall ist. Daraus erklärt sich auch, dass der Componist über den wirklichen Schluss in G-moll gleichsam hinüber schiesst, indem er einen Takt anfügt, welcher nur als Einleitung zu dem dann folgenden Schlusschore aufgefasst werden kann. Der Schluss des Solo und der Anfang des Chores lauten:



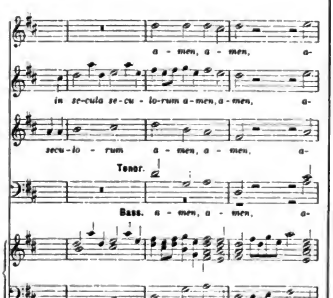


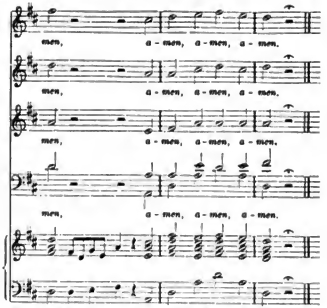


Dies ist der Schlusschor, welcher, abweichend von den vorigen Chorsätzen, wirklich fünfstimmig gesungen wird ohne solistische Zwischensätze. Die vollständige Ausschliessung des Solisten und die Allabreve-Gestalt lassen den Chor als ein durchaus selbständiges Gebilde erscheinen. Kann eine solistische Einleitung einem so gearteten Chore irgendwie förderlich sein? Gewiss nicht. Die Einleitung ist nur zulässig, wenn sich das Solo im Chor fortsetzt, oder wenn der Chor wenigstens in den Tongedanken und Formen mit diesem Solo zusammen hängt. Da hier wedar das eine noch das andere der Fall ist, so müssen wir den Schluss von Pergolese's Sopransolo als einen Missgriff bezeichnen, hervorgegangen aus einem nicht ganz sicheren Grundgefühl, welches sich bei diesem Meister trotz seiner grossen Kunst überall auf dem Gebiete der Kirchenmusik geltend macht.

Der bereits angeführte Schlusschor

6. *Sicut erat in principio* in D-dur hat 67 Takte. Im Aufbau ist er dem Schlusschore der zehnstimmigen Messe ähnlich. Wie diese enthält der fugirte Anfang nicht das Hauptthema, sondern nur den Introitus, welchem schwerer wiegende Motive folgen, die mit diesen und andern, noch lebhafteren Gedanken vereint ein schönes Gebilde erzeugen. Der freudige musikalische Geist, unserm Pergolese in so hohem Grade eigen, tritt überall darin hervor. Den Schluss müssen wir noch besonders ins Auge fassen





weil hier eine neue Variation der uns schon bekannten Weise erscheint. Man kann einen derartigen Schluss grösserer Chorwerke als den Pergolese'schen bezeichnen, weil er diesem Autor eigenthümlich ist; denn er lichte es nicht, das Ende durch eine ununterbrochene und feierliche gesangliche Auslösung zu erzielen, sondern streute die ihm stets zu Gebote stehenden kleinen Solo-Violinfiguren dazwischen. Der alte grosse Chorstil wird damit freilich durchbrochen, aber diese veränderte Weise besass doch den einschmeichelnden Reiz der Neuheit.

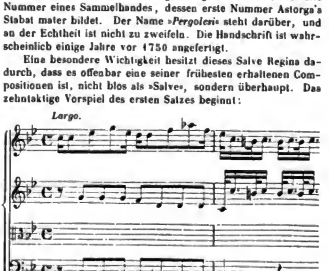
Wir kommen jetzt zu den vier verschiedenen Compositionen des *Salve Regina*, welche von Pergolese erhalten oder bis jetzt aufgefunden sind. Die eine derselben mache ich hiermit, so viel ich weiss, zum ersten Male bekannt; und weil ich sie der Zeit nach für die älteste halte, eröffnet sie die Reihe.

IV.

Salve Regina für Sopransolo mit Quartett- und Cembalo-Begleitung. C-moll.

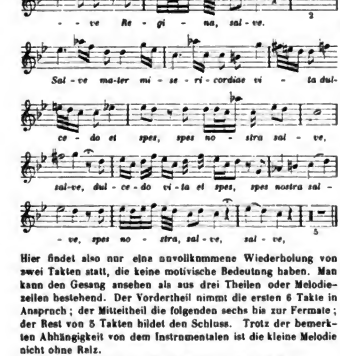
Ist in dem Verzeichnisse von Fétis und anderswo nicht zu finden, hat sich aber vollständig und gut erhalten als zweite Nummer eines Sammelbandes, dessen erste Nummer Astorga's Stabat mater bildet. Der Name »*Pergolesi*« steht darüber, und an der Echtheit ist nicht zu zweifeln. Die Handschrift ist wahrscheinlich einige Jahre vor 1750 angefertigt.

Eine besondere Wichtigkeit besitzt dieses Salve Regina dadurch, dass es offenbar eine seiner frühesten erhaltenen Compositionen ist, nicht blos als »Salve«, sondern überhaupt. Das zehntaktige Vorspiel des ersten Satzes beginnt:



Digitized by Google

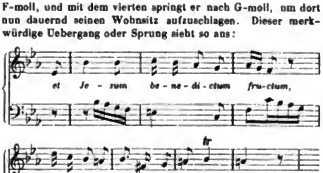
Mit Takt 11 setzt der Gesang ein, und die Begleitung desselben ist vier Takte lang dem Anfang des Vorspiels ganz gleich. Dieser erste Satz zeigt interessante Züge und glückliche Betonungen, kommt aber von einer gewissen Unfreiheit in Melodie und Begleitung nicht los; beide sind zu sehr an einander geklebt, selbst da wo sie Contraste zeigen, denn die Violine figurirt dann nur die Melodie. Auch sind die Einschnitte zu sehr fühlbar gemacht, der Fluss fehlt noch; es ist das Stocken des Anfängers. Das Bemerkenswertheste ist hier aber das Verhältniss der Begleitung zum Gesange hinsichtlich der Form des ganzen Satzes. Die Begleitung ist es, welche hauptsächlich diese Form bestimmt. Das Vorspiel wiederholt sich, wie erwähnt, beim Anfang des Gesanges und kehrt dann, mit anderen Elementen der Begleitung vermischt, als Nachspiel 6 Takte lang wieder. Die hierdurch erzielte Abrundung ist die ersichtlichste Geschlossenheit, welche das Stück besitzt, denn der formell unbedeutende Abschluss, den der Gesang erlangt, fällt nicht sehr ins Gewicht, was wir durch Mittheilung der kleinen Melodie am besten veranschaulichen können:



Hier findet also nur eine unvollkommene Wiederholung von zwei Takten statt, die keine motivische Bedeutung haben. Man kann den Gesang ansehen als aus drei Theilen oder Melodiezeilen bestehend. Der Vordertheil nimmt die ersten 6 Takte in Anspruch; der Mittelntheil die folgenden sechs bis zur Fermate; der Rest von 5 Takten bildet den Schluss. Trotz der bemerkten Abhängigkeit von dem Instrumentalen ist die kleine Melodie nicht ohne Reiz.

Die zweite Arie ist nicht viel grösser. Sie besteht aus zwei Theilen, einem Allegro von 23, einem Largo von 16 Takten. »*Ad te clamamus*« geht Allegro, E-dur beginnend und C-moll endend; »*Ad te suspiramus*« setzt dann sofort ein und führt den Satz zum Schlusse nach H-moll, welchem auch das Nachspiel treu bleibt. Zu dieser Ausweichung in einen ganz fremden Ton lag gewiss keine zwingende Ursache vor, da sich alles recht gut und besser durch die nächsten Verwandten von Es-dur hätte ausdrücken lassen. Aber Pergolese besass in dieser Hinsicht von Anfang an keine grosse Festigkeit. Das Allegro ist im Sül der grossen Arie geschrieben, mit weiten Schritten und Coloraturen.

Das dritte Stück, ein Andante »*Ejs ergo advocata nostra*« ist das längste von allen, denn es zählt 110 Dreiachteltakte. Man möchte es auch, wenn man die grössere erste Hälfte durchgesehen hat, für den reifsten und werthvollsten Satz dieser Composition erklären, da es anmuthig, in Melodie und Begleitung reich und leicht einherschreitet. Aber im weiteren Verlaufe ändert sich dies. Die Form des Ganzen ist folgende. Den Anfang macht der Gesang mit vier Takten, dann erst setzt Begleitung mit 12 Takten ein, und hierauf intonirt der Sänger abermals sein anfängliches Motiv, um jetzt 12 Takte lang dabei zu verweilen. Das ist eine ganz gebräuchliche Arienweise, welche Pergolese fertig überkam und einfach nachahmte. Nach einem kleinen Ritornell setzt der Gesang abermals ein zu einer schönen Durchführung von 23 Takten, die auch mit einem vollen Schluss in F-moll endet, den das Ritornell noch weiter festhält. Es fehlt nichts zur Abrundung eines zwar kleinen, aber in jeder Hinsicht vollständigen ersten Theiles einer Arie. Das Folgende fängt auch mit einem neuen Texte »*Et Jesum benedictum*« abweichend an, doch fällt auf, dass es bald wieder zu den früheren Figuren greift, namentlich auch in der Begleitung. Der nächste Schluss in Es-dur, dem Tone nach schon recht fern liegend, ist dem Vorigen so ähnlich, dass man nicht ombin kann, ihn als ein Mittelglied des ersten Theils anzusehen. Das fünftaktige Nachspiel schliesst ebenfalls in Es-dur, in welchen Ton der Gesang aufs neue einsetzt, aber nur zu einem kurzen Aufenthalt, denn im dritten Takt ist er bereits in F-moll, und mit dem vierten springt er nach G-moll, um dort nun dauernd seinen Wohnsitz aufzuschlagen. Dieser merkwürdige Uebergang oder Sprung sieht so aus:



In dieser neuen Tonart wird dann noch 14 Takte lang fortgesungen und der Schluss gemacht, den ein Nachspiel von 8 Takten bekräftigt. Man blickt sich verwundert um: Haben wir uns versehen, oder ist es wirklich so, dass ein hochbegabter Componist aus der classischen Zeit, umgeben von den grössten Meistern der Arlengestaltung, seine Arie in F-moll beginnt, gegen das Ende hin dieselbe einen Ton höher schiebt, wie der Küster es mitunter bei dem Choralgesange in der Kirche zu thun pflegt, dabei zu verschiedenen Texten im wesentlichen dieselbe Musik vorbringt und so aus einem Stücke, welches erfreulich anfing, ein form- und sinnloses Chaos gestaltet? Fügen wir hinzu, dass ein lebhaftes Instrumentalmotiv den Leitfaden des Ganzen bildet, fünf mal in der Begleitung erscheint und zuletzt auch noch, gleichsam wider Willen, von dem Gesange aufgenommen wird: so wird das Stück genügend gekennzeichnet sein. Sowohl in der formellen Gestaltung ernster Gesänge; wie auch in der Behandlung ihrer Texte, offenbarte Pergolese von Anfang an einen grossen Leichtsinn.

Der letzte Satz in C-moll »*O clemens, o pia*« beginnt ebenfalls ohne Vorspiel, ähnlich wie der vorige, ist nur kurz, 33 Takte, angenehm und saugbar, fast noch mehr als der erste Satz, welchem er auch musikalisch gleicht; im weiteren Verlaufe kommt er sogar immer mehr in die Musik der ersten Arie hinein, um dann ebenso, auch mit demselben Worte »Salve«,

Digitized by Google

zu enden wie diese, nur kürzer und gedrängter. Der schliessliche Eindruck ist daher ein recht wohlthuender, nur von einem wirklichen Aufschwung oder einer besonderen Erhebung wird man nicht viel spüren.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber theatralische Maschinen.

(Zur Geschichte der Hamburgischen Oper.)

Anmerkung. Maschinen und Decorationen waren schon in der Oper um 1700 von der allergrössten Bedeutung. Aber technisch genaue Beschreibungen von dem damaligen Verfahren sind höchst selten. Das Genaueste, was wir bisher im Deutschen darüber haben finden können, steht in dem Buche: »Das Neu-eröffnete Rüst-Zeug, oder Maschinen-Haus. Worinnen Curieusen Gemühtern durch kenbahre Modelle und Beschreibungen . . . des Vornehmste dargestellet wird, was an denenjenigen Oertern, dahin die Teutschen am meisten reisen, von sinnreichen nützlichen und curieusen Machinen und Werckzeugen anzutreffen ist. . . . Hamburg, bey Benjamin Schillern. . . Anno 1710.« kl. 8. Das vierte Kapitel S. 45—56 handelt von den theatralischen Maschinen und wird hier vollständig mitgetheilt.

Von den theatralischen Maschinen.

Es pflegen sich beute zu Tage alle Personen von Distinction mit der Opera zu divertiren, da doch unter tausenden, die sich in Logen und Parterren befinden, wohl niemals pflegen zehen anzutreffen seyn, die alles was da geschiehet verstehen und zu judiciren wissen, ja gar eine grosse Anzahl der Zuschauer verstehet nicht einmahl ein Stück davon. Das Vornehmste was bei einer Opera zu bemerken ist, sind

1) die Musik, deren Delikatesse zu verstehen, nebst einem guten Gehör auch eine Kundschaft von Musikalischen Principiis erfordert wird.
2) Die Poesie nebst deren meistentheils auch die alte Historien zu wissen nöthig.
3) Das Theatrum, welches niemand recht judiciren kann, er verstehe denn Mahlerey und Perspectiv.
4) Der Platz vor die Zuschauer, da wohl einige merken, dass die Stimme in einem Opernhause besser als in den andern, und die Worte deutlicher ins Gehör fallen, woher es aber komme wissen wohl die allerwenigsten, die sich daher so viel mehr verwundern, wenn sie vernehmen, dass auf den alten Römischen Theatris vor mehr als 2000 Personen Platz gewesen, die alle unter freyen Himmel gesessen, und doch die Actores verstehen können.
5) sind vor allen die Maschinen zu betrachten, die das beste an der Opera sind, die Gemühter aller Zuschauer mit Verwunderung anzufüllen: Von diesen letzten will ich etwas weniges handeln.

§. 2.

Am ersten ist zu beschauen die beste Manier, nach welcher die Scenen in den Theatris verändert werden. Dieselbe habe ich Fig. 40 entworffen, und bestehet in folgender Construction. Unter dem Boden des Theatri, welcher sich hinterwerts erheben muss, werden unter jeden Ort der Scenen doppelte Querbalcken mit Faltzen gelegt, zwischen den Balcken auf denselbigen Faltzen liegen beyderseits doppelte Stücke Balcken etwas länger als die Scenen breit sind, diese können beyde auf 4 Rollen zwischen den beyden Querbalcken leichtlich hin und wieder gezogen werden. Mitten in diesen Höltzern ist ein Spalt, darein die Scenen können gesetzet, und damit vor sich und hinter sich gezogen werden. Diese sind in der Figur mit *d. c.* bezeichnet. Ueber diesen liegt auf andern Balcken, die nach der Länge des Theatri geleget sind, der Boden, in welchen vor eine jede Scene ein Spalt so lang eingeschnitten ist, als die Scene muss vorwarts und hinterwarts gezogen werden. Auf einen jeden Platz der Scene sind zwey solche Spalten. Mitten unter dem Platz des Theatri, liegt eine solche Welle, so lange hinter, als das Theatrum ist, welche durch Hülffe daran gemacheter Haspel leicht kan umgedrehet werden. Nun ist nur noch übrig die Höltzer mit den Rollen *d. c.* mit Stricken oder Ketten also an die Welle zu hencken, dass wenn die Welle umgedrehet wird, sich zwey Scenen allezeit gegen einander, und die dahinter stehenden zugleich von einander begeben. Solches kan solcher gestalt geschehen: Ziehe das hintere Stücke mit den Rollen bey *d. c.* so weit zurücke als es seyn kan, und setze die Sceneu *f.* und *m.* Die vordern Stücke *d. c.* und *i. k.* schiebe so weit vorwarts als nöthig ist, und setze die Scenen *e.* und *l.* darein, binde zu hinterst an den Wagen der Scenen *f.* und *m.* Stricke an, lass dieselben um eine Rolle, die an der Welle ist, biss zu den Waagen der Scenen *e.* und *f.* gehen, und mache ihn bey *d.* und *k.* feste, ferner binde vorne an den Wagen der Scene *e.*, nemlich bey *c.* einen Strick an, lass ihn über die Rolle *b.* unten ferner um die Rolle herum biss zu *g.* gehen. Hernach binde vorne bey *i.* an den Wagen der Scene *l.* einen Strick, lass ihn über die Rolle *h.* nach *a.* und ferner unten um die Welle herum biss zu *g.* gehen. Endlich binde vorne an den Wagen der Scene *m.* einen Strick, und ziehe ihn über die Rolle *h.* gerade hinunter zu *g.* wenn dieses alles so gemachet, und man ziehet die Welle von *a.* obwärts nach *g.* hinum, so werden die Scenen *f.* und *m.* vorwerts gegen einander, und die beyden *e.* und *l.* zugleich hinterwerts gehen. Wird hernach die Welle wiederum von *g.* gegen *a.* gezogen, so gehen die Scenen *e.* und *l.* vorwerts hinggegen *f.* und *m.* hinterwärts. Solcher gestalt können die folgenden Scenen alle an diese Welle geheffiet, und alle zugleich beweget werden. In andern Theatris werden die Scenen durch Gegen-Gewichte gezogen.

§. 3.

Die andere Art der Maschinen bestehet in Repraesentation der See-Welle und darauf gehenden Schiffe, da es auf den meisten sonst vortrefflichen Theatris gar schlechte und unnatürliche Repraesentationes giebet, folgende Intervention hingegen, die meines Wissens auf keinem Teutschen Theatre noch prakticiret worden, und vielleicht an einigen Orten geheim gehalten wird, reussiret vortrefflich. Die Wellen sind nichts anders als gewundene Oval-Säulen wie Wasser gemahlet, die im lerum drehen die ungestüme See vortrefflich ausbilden, sonderlich, so man mit daran befestigten Stücken Leinwand wüste den ausgeworffenen Schaum der Wellen vorzustellen. Theils von den hintern Wellen, oder wohl alle biss auf die vorderste zwey könnten aus vielen Stücken bestehen, dass allerhand krumme Gassen dazwischen möchten gemachet werden. Durch dieselbige kan man Wagen wie Schiffe gestaltet führen, die auf Oval-Räder gehen, welche durch die darinn sitzende selbst mit Hülffe eines Kamm-Rads und Getriches können beweget werden. Auf solche Weise wird die Bewegung eines Schiffes gar vollkommen vorzustellen seyn.

§. 4.

Die grossen Machinen von Praesentationibus in den Wolcken, werden insgemein mit Haspeln, wozu viel Leute erfordert werden, oder mit Contrepoids herab gelassen und aufgezogen, wobey es aber gar offt Fehler und Hindernissen giebet, die die Action der Opera unterbrechen und verunstalten; weil aber solche Machinen gantz langsam und sehr gleich müssen beweget werden, ist nichts bessers dazu, als die Wellen mit den Rädern von Säg-Zähnen, und dawider strebenden eisernen Eingriffen, welches ich Fig. 20 vorgestellet. Will man diese Bewegung geschwinder machen, wird es ein guter Mechanikus durch zwei

Digitized by Google

Wellen gleicher Dicke leicht zu wege bringen, will man sie in Gegentheil noch langsamer machen, so geben Seil und Globen Anleitung genug darzu.

§. 5.

Das Fliegen auf den Theatris wird auch auf mancherley Weise zu wege gebracht. Ich will die ingenieuseste Manier alleine beschreiben, die, wenn sie accurat und mit Mathematischen Verstand gemachet wird, welcher aus vielen Teutschen Theatris gar stümpfferhaft hervor blicket, die aller accurateste sonst aber die allergefährlichste ist; Fig. 41 ist der schlechteste Flug von einer Scena zu der andern gegenüber abgebildet. Es stehen zu beyden Seiten über dem Theatro doppelte Räder ein grosses *C*. und ein kleines *p*, um welche ein Strick ohne Ende gewunden ist, damit wenn das grosse Rad *O* mit der Handhebe geschwinde herum gedrehet wird, das kleine ganz schnell umlaufe. Ferner gehören darzu die Lauff-Wagen, welche nichts anders sind als viereckigte Klötzer von Holtz, welche auf vier Rollen zwischen zwey Balcken auf Faltzen lauffen. Auf dem viereckigten Holtz ist auch eine grosse Rolle. Dergleichen deuten lit. *r* und *s* an. Nun will ich den Gebrauch erklären. Gesetzt, es sollte der Engel *P*. von *p*. hinabfliegen, so wird eine Chorde bey *q* befestiget, der Wagen *s* mit seinem Seil auf das Rad *p* gewunden, dass der Lauffwagen gantz nahe darbey zu stehen kommet, ziehe die Chordam bey *s* über, und hänge den Engel daran, und lass durch Herumtreibung des Rads *o* den Wagen schnell wiederum loss, so wird ihn der angehängte Engel schnell mit seiner Chorde gegen *q* hintreiben, und in deme also die Chorde verlängert wird, mehr und mehr hinunter fahren. Man kan eben dieses auch mit Anziehen des Wagens zu wege bringen, wenn die Räder *o* und *p* bey *q* stehen. Aber es ist besser das Anziehen der Wagen zu dem in die Höhe zielenden zu gebrauchen. Die vornehm-te Cautel hierbey ist, die grosse Rolle auf den Lauffwagen also zu richten, dass die Chorde nicht ausspringen könne.

§. 6.

Ein künstlicher Flug ist, wenn einer hinten von dem Theatro herab gerade gegen die Spectatores zufliegel, welches am allerbesten geschiehet, durch die zwey Machinen *t*. *u*. und *x*. *y*., die einander an Gestalt und an Maasse gantz gleich seyn müssen, ohne dass in der einen das grosse Rad oben, in der andern unten stehet. Das grosse und kleine Rad treiben einander wieder durch Hülffe des Seils ohne Ende herum. Diesen Flug in Praxi zu verstehen, muss man erst wissen, dass die Chorde Num. 1. 2. 3. 4. nicht auf den untern Rädern selbst, sondern auf daran befestigten Wellen gewickelt werden, die da gleicher Dicke sind, ob schon die untern Räder ungleicher Grösse sind. Zum andern wollen wir supponiren, die grossen Räder *t* und *x* seynd beyde just, noch einmahl so gross als die kleinen *u* und *y*. Drittens setzen wir, dass die Räder *t* und *y* umgedreht werden, so ist klar, wenn *t* einmahl herum kömmt, lauft *u* zweymahl herum; hält nun der Umkreiss der Welle 1 Elle, so lauffet indessen die Chorde 1. 2. zwey Ellen ab, indem aber zu gleicher Zeit das Rad *y* einmahl umgedrehet wird, kömmt das Rad *x* und also auch seine Welle nur ein halbmahl herum, und also wickelt sich die Chorde 2. 3. 4. um eine halbe Elle wieder auf, dadurch wird geschehen, dass wenn die Person gantz auf den Boden des Theatri herunter kommet, sie nicht bey *a*. unter der Machine *t*. *u* sondern weiter vorwerts stehet. Wäre die Länge 1. 2. 30. Fuss, würde gewiss die Person nach bisher beschriebener Proportion um 18. Fuss weiter vorzustehen kommen, als die Machine *t*. *u*. die Rolle 3. aber müste in solchen Fall 40 Fuss von der Machine *t*. *u*. stehen, und die Höhe des Theatri würde dasselbst, wo die Person auffritt, als zum Exempel bey 6. $23^1/_2$ Fuss austragen. Die Demonstration hat anzuführen, will der Scopus dieser kurtzen Instruction nicht zugeben. Solcher gestalt können mit drey und vier Chorden noch allerley künstliche Flüg angerichtet werden.

(Schluss folgt.)

Stuttgart.

(Fortsetzung.)

Freitag, den 13. Januar, gab Herr Kammermusiker Wien ein Concert, in welchem Herr Pruckner, Kammermusiker Cabisius und Frau Müller-Berghaus mitwirkten. Herr Wien ist ein äusserst strebsamer und intelligenter Musiker und sein Spiel ein gediegenes und durchdachtes. Ausser dem 11. Concert für die Violine von Spohr, spielte er noch eine Bach'sche Sonate, Romance von Beethoven, Gavotte von Corelli und eine Concert-Etüde von Mildner. Den Anfang des Concerts bildete das 1851 entstandene G-moll-Trio Op. 110 von Schumann. Dieses in seiner letzten Periode entstandene Werk ergreift den Hörer namentlich durch die Gluth der Empfindung, wenn wir auch nicht verkennen wollen und dürfen, dass eine gewisse krankhafte Ueberreiztheit in demselben sich ausspricht. In den bewährten künstlerischen Händen Pruckner's lag die schwierige Clavierpartie; des weitern erfreute er uns noch durch die meisterliche Wiedergabe des Asdur-Nocturno von Chopin, sowie durch die Valse-Caprice von Schubert-Liszt.

Ueber den Gesang der Frau Müller-Berghaus haben wir uns in diesen Blättern bereits früher ausgesprochen und haben wir dem von uns abgegebenen Urtheile weder etwas hinzu zu fügen, noch weniger aber etwas daran zurück zu nehmen.

Wir müssen hier eine persönliche Bemerkung einschalten. Wir kennen sehr genau die Grenze, welche die künstlerische Kritik einzuhalten hat. Wir schreiben nach unserer künstlerischen Ueberzeugung und wir werden unsere Feder niemals einer Coterie zur Verfügung stellen, noch uns dazu hergeben, Privatinteressen zu vertreten. Wir streichen hier einen Punkt in unserer musikalischen Tageskritik im Allgemeinen, auf welchen wir nächstdem ausführlicher eingehen werden. Hier nur so viel, dass wir Feind jeden Autoritätsglaubens sind und wir unser Urtheil erst dann angeben, wenn wir selbst geprüft haben. Ein Kritiker, welcher sich dazu hergiebt, gegen seine Ueberzeugung und für seine oder Anderer Interessen zu schreiben, ist ein Charakter, der auf besondere Nachachtung keinen Anspruch hat. Wir werden nach wie vor den geraden Weg der künstlerischen Ueberzeugung gehen und durch keinerlei Intriguen, welcher Art sie auch sein mögen, uns hierin beirren lassen. Möge dies hiermit ein für alle Mal gesagt sein.

Freitag, den 20. Januar, fand das dritte populäre Concert des Liederkranzes statt. An Solisten durften wir Frau Désirée Artôt, k. k. Kammersängerin, und Herrn Mariano de Padilla, ersten Baryton der italienischen Oper in Paris und Petersburg hören. Frau Désirée hat die Blüthezeit ihrer Stimme schon längst hinter sich, aber trotzdem imponiren noch die Mittel, über welche sie verfügt. In der Höhe klang die Stimme etwas scharf, und namentlich auffallend war der gegenüber der Mittellage gar zu stark contrastirende Klang des Brustregisters; auch der Uebergang beider Register schien uns ein ganz unvermittelter zu sein. Im Uebrigen gebietet die Sängerin über ein Pianissimo, wie wir es selten gehört haben, und die Art und Weise, wie sie den Ton an- und abzuschwellen weiss, legt von einer tüchtigen Schulung der Stimme Zeugniss ab. Sie sang eine Arie von Händel: »*Verdi prati*« mit etwas langweiligem Vortrag, »Wie berührt mich wundersam« von Bendel, »Mürznachts« von Taubert, sowie »Habanera« aus der Oper »Carmen« von Bizet. Die Wirkung der letzteren Pièce wurde durch

Digitized by Google

die Clavierbegleitung des Herrn Blattmscher von hier wesentlich beeinträchtigt; mit einer Consequenz, die auf alles, nur nicht auf musikalische Vorzüge schliessen lässt, spielte genannter Herr im $^3/_4$-Takt und in D-dur, während der $^2/_4$-Takt in D-moll vorgeschrieben ist.

Auch Herr Psdilla documentirte alle die Vorzüge der italienischen Schule, nur fanden wir, dass sein Ton im getragenen Gesang in der Höhe ziemlich flach klang, der Ton war unrein und vibrirte; namentlich fanden wir dies beim Vortrag des »chromatischen« Abendsterns aus Tannhäuser. Ganz vorzüglich dagegen war die Wiedergabe der grossen Arie aus dem »Barbier«; das war der echte Figaro. Stürmischer Beifall folgte dieser meisterhaften Leistung, worauf der Künstler noch eine Tarantella von Rossini vortrug. Im Ganzen dürften sich aber solche Spielarien nicht für den Concertsaal eignen. Entschiedenen Protest müssen wir jedoch gegen den Vortrag solcher Kunstreitermusik wie das »*Duo espagnol*« von Caballero einlegen; derartiger Schund gehört nicht auf das Programm von Concerten, welche sich die Pflege besserer Musik angelegen sein lassen wollen. Wir sind weit davon entfernt, der Direction hiermit einen Vorwurf zu machen, sie muss sich ja in der Regel — oder sie glaubt wenigstens dies zu müssen — den Forderungen der Sänger fügen, aber die Nachgiebigkeit dürfte doch gewisse Grenzen nicht überschreiten.

Der Männerchor des Liederkranzes erfreute uns mit dem herrlichen Chor »Hymne an die Musik« von V. Lachner, »Waldmorgen« von Speidel, sowie mit den beiden von Silcher für Männerchor gesetzten Volksliedern: »Der Soldat« und »Treue Liebe«, während der Frauenchor in ganz vorzüglicher Weise »*Blanche de Provence*«, eine reizende Composition von Cherubini sang.

Montag, den 30. Januar, hatten wir einen Kunstgenuss seltenster Art; alles strömte in die Liederhalle, um den Klängen jener gottbegnadeten Künstlerin zu lauschen, die so mächtig und ergreifend die Herzen zu rühren weiss. Es ist für uns immer ein Festtag im höchsten Sinne des Wortes, dem Spiel jener Frau lauschen zu dürfen, welche schon als Wittwe des unglücklichen Robert Schumann unser grösstes und wärmstes Interesse erregt. Aber vor allem ist es die Künstlerin, zu welcher wir uns hingezogen fühlen, und der Kritiker hat bei der Beurtheilung einer künstlerischen Leistung auch den leisesten Versuch, allgemein menschliche Sympathien, welche sich für manche künstlerische Persönlichkeit in den Vordergrund drängen möchten, zurück zu dämmen, da sie das Urtheil nur trüben, welches ein streng objectives zu sein hat. Was wir stets an dem Spiel der Frau Schumann bewunderten, ist die strenge Objectivität desselben. Bei ihr finden wir nichts von jener Sucht, durch blendende Virtuosenkünste zu glänzen oder durch dynamische und sonstige Effecte dem Spiel ein gewisses bestechendes Colorit zu geben, in einem Wort, die eigene Subjectivität in den Vordergrund zu rücken. Ihr ganzes Bestreben geht dahin, uns den Geist der Composition in ganz objectiver Weise wiederzugeben und zwar mit jenem echt künstlerischen Massshalten, welches wir in den wenigsten Fällen bei der Production, namentlich Beethoven'scher Werke, an unseren Pianisten zu loben haben. Dieses künstlerische Massshalten schliesst Feuer und Verve des Vortrags nicht aus, und es ist wahrhaft erstaunlich, mit welch jugendlicher Kraft und Begeisterung die greise Künstlerin heute noch in die Saiten greift und uns zu fesseln und zu sich hinzuziehen weiss. Frau Clara Schumann, es unterliegt dies keinem Zweifel, ist eine der bedeutendsten künstlerischen Erscheinungen der Gegenwart, d. h. als ausübende Künstlerin; wenn man jedoch ihr die Eigenschaften der beiden Häupter und Führer einer »der schönsten und grossartigsten Epochen der deutschen Musikgeschichte«, worunter Mendelssohn und Schumann zu verstehen sind, zuschreibt, so ist dies eine phrasenhafte Uebertreibung. Wie kann man die Epoche Mendelssohn-Schumann eine der grossartigsten der Musikgeschichte heissen? Wir sind gewiss die allerletzten, welche die grossen Verdienste dieser beiden Künstler irgendwie zu schmälern gewillt sind, aber man übertreibe ihre Bedeutung für die Kunst nicht. Grossartig nennt der besonnene und sein Urtheil wohl wägende Historiker jene Epochen, da eine geniale künstlerische Individualität oder eine Schule der Kunst ganz neue Bahnen angewiesen und ihre Formen durch einen neuen eigenartigen Inhalt vertieft und erweitert. Derartige Erscheinungen waren z. B. ein Palestrina, ein Händel, ein Bach, ein Beethoven. Schumann und Mendelssohn sind Epigonen, die wohl viel des Schönen geschaffen, die Kunst aber in keine neue Bahnen gelenkt haben. Schumann könnte man wohl eher den Vorwurf machen, die musikalische Form in manchen seiner Werke zerstückelt und den Boden verlassen zu haben, auf welchem eine gesunde Weiterentwicklung der Kunst allein möglich ist. Doch kehren wir nach dieser Abschweifung, welche uns die breitspurige Phraseologie eines in Musikgeschichte machenden Dilettanten abnöthigte, zu Clara Schumann zurück, welche wir wohl am meisten dadurch zu ehren glauben, dass wir sie rein und ausschliesslich als reproducirende Künstlerin betrachten und beurtheilen.

Sie ist eine der wenigen Pianistinnen, welche das besitzt, was wir musikalische Individualität heissen; diese Eigenschaft befähigt sie auch, jedem Componisten, jedem Stil gerecht zu werden. Als Interpretin der Werke Schumann's dürfte sie wohl einzig dastehen. Dass sie aber auch wie wenige Beethoven's Geist wiederzugeben weiss, bewies uns der Vortrag der Sonate Op. 101 in A-dur. Ausser dieser Sonate und dem Präludium und Fuge in E-moll von Bach spielte Frau Schumann ausschliesslich Werke ihres Gatten, darunter den Carneval (jedoch nicht vollständig), sowie das Andante und Variationen für zwei Claviere, welche sie mit unserer vortrefflichen einheimischen Künstlerin, Frau Klinkerfuss vortrug. Der gesanglichen Theil lag in den Händen des Herrn R. von Zur-Mühlen, eines Schüler von Stockhausen, welcher uns mit der ganz vortrefflichen Wiedergabe Schubert'scher und Schumann'scher Lieder erfreute. Ist die Stimme auch nicht sonderlich gross und der Umfang derselben nicht bedeutend, so bekundete der Sänger jedoch eine vorzügliche Ausbildung und Ausgleichung der Register, eine vortreffliche Athmung und Tonbildung, sowie deutliche Aussprache.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Hamburg.

Δ. (Concert im Stadttheater am Charfreitag: Requiem von Brahms unter Leitung des Componisten, und sonstige Tonstücke.) Wenn Sie auch durchweg wenig über hiesige Musikaufführungen berichten, namentlich über Opern, so denke ich doch, dass Sie mit dem gestern stattgefundenen Charfreitagsconcert eine Ausnahme machen werden, weil wir nicht nur das Requiem von Brahms zum ersten Male im hiesigen Stadttheater hörten, sondern auch das grosse Vergnügen hatten, den Componisten selber sein Werk dirigiren zu sehen. Neue Opern werden hier bekanntlich viele gegeben, im verflossenen Winter sind ebenfalls wieder mehrere durchgefallen, und da begreift man wohl, dass Stillschweigen am besten ist. Ein so grosses Concert, wie das gestrige, gestattet uns aber, alle musikalischen Kräfte des Stadttheaters kennen zu lernen, weshalb mir die Gelegenheit günstig scheint und ich diese Zeilen darüber niederschreibe. — Dem Requiem vorauf gingen verschiedene Musikstücke, in welchen sämmtliche erste Kräfte der hiesigen Oper Gelegenheit fanden, ihr Scherflein zur Verherrlichung

Digitized by Google

des Concertes beizutragen. Eröffnet wurde dasselbe mit der Ouvertüre zu »Joseph in Aegypten« von Méhul. Wenn sich in dieser Ouvertüre auch nicht gerade ein Reichthum an dramatischen Effecten und lebhaften Evolutionen findet, wird man die Wahl derselben doch nicht tadeln können, da doch ihre Aufgabe war, durch charfreitägliche Ruhe und Gemessenheit das Concert würdig einzuleiten. — Zuerst sang Herr Gura eine Arie aus »Lazarus« von Schubert. Wenn man diese Arie eine »Scene« betitelt hätte, wäre es vielleicht der richtige Name. Eine Arie ist es zweifellos nicht, höchstens eine derartig verkrüppelte Form, welche mit der grossen classischen nichts gemein hat. Herr Gura, der uns schon verschiedentlich in den Philharmonischen Concerten Gelegenheit bot, über ihn als Concertsänger uns ein Urtheil bilden zu können, bewältigte auch diese schwierige Aufgabe mit seiner wohllautenden Stimme mit gewohnter Leichtigkeit. Die Pause ist nur, ob er recht handelt, zunächst gegen sich selbst, wenn er derartige Gesangsstücke mit Vorliebe executirt, und dies müssen wir entschieden verneinen. — Unsere höchste Anerkennung müssen wir Frau Dr. Peschka-Leutner für die Wahl und Ausführung der Arie aus Händel's »Samson«: »Kommt, ihr Seraphim« zollen. Ausserdem dass sich ihre einzig dastehende Kehlgeläufigkeit an den vorhandenen Coloraturen von Neuem erproben konnte, sang sie noch mit warmer Empfindung und hohem Verständniss. Wir können demnach um so weniger unser Bedauern unterdrücken, dass wir so sehr selten Gelegenheit haben, Händel derartig interpretiren zu hören, da gerade die grossen Sänger, welche sich auf dem Höhepunkt der Gesangskunst befinden, nicht häufig sich im Concertsaal hören lassen, wo doch der eigentliche Wirkungskreis für sie wäre. — Unser vortrefflicher Tenorist Winkelmann sang hierauf eine Arie aus Méhul's »Joseph«. Er hat eine sehr kräftige und angenehme Stimme und würde vielleicht der erste Tenorist unserer Zeit sein, wenn er auf die Ausbildung einzelner Stimmlagen und auf grössere Geschmeidigkeit rechtzeitig mehr bedacht gewesen wäre. — Den Schluss des ersten Concerttheils machte die Sopran-Arie aus »Elias« von Mendelssohn: »Höre Israel«, gesungen von Frau Rosa Sucher, Gattin des hiesigen ersten Kapellmeisters Josef Sucher, welche allen Anforderungen, die diese Arie in der unteren und mittleren Lage an sie stellte, gerecht wurde. Weniger vermochte diese bedeutende Sängerin es, die höhere Lage mit dem Wohllaut ihrer Stimme zu vereinbaren. Allen erwähnten Sängerinnen und Sängern zeigte sich das Publikum durch allseitige Zustimmung für ihre bedeutenden Leistungen erkenntlich.

Der zweite Theil des Concertes wurde ausgefüllt durch das »Deutsche Requiem« für Chor, Soli, Orgel und Orchester von Johannes Brahms Op. 45, unter eigener Leitung des Componisten. Brahms' Requiem, welches hier zuletzt vor zwei Jahren vom Cacilien-Verein aufgeführt wurde, hat sich schon seit längerer Zeit in Hamburg eingebürgert und fand auch diesesmal wieder grossen Anklang. Die bescheidenen Soli waren vertreten durch Frau Peschka-Leutner und Herrn Dr. Krans; beiden warmen Dank für ihre Reproduction. Die Partie auf der kümmerlichen Orgel hatte Herr Sucher übernommen. Wenig erbaut waren wir von den Leistungen des Chors und des Orchesters. Der Chor, welcher dem Programm gemäss aus 210 Herren und Damen der Bachgesellschaft (deren Dirigent Herr Ad. Mehrkens ist) und verschiedenen anderen gesanglichen Capacitäten bestand, zeigte sich an mehreren Stellen trotz der grossen Stimmenanzahl matt und wirkungslos. Das grosse Werk war ihnen offenbar nicht in Fleisch und Blut übergegangen. Einen besonderen Hochgenuss wird der Componist wohl nicht davon gehabt haben, ebensowenig wie von dem Orchester. Das Orchester des Theaters war für den grossen Chor und grossen Raum entschieden zu schwach besetzt, besonders die Violinen, die oft im Stimmenchaos verschwanden, anstatt zu dominiren. — Hierüber könnte ich viel schreiben und klagen, aber ich unterlasse es, weil es doch keinen Erfolg hätte. Alles was von dem Componisten als Leiter dieser für das Auge imposanten Menge abhing, war vortrefflich, dann Brahms dirigirt ruhig und doch energisch. Eine solche Masse lässt sich aber selbst durch den besten Dirigenten nicht in zwei oder drei Proben umschmelzen, und das wäre nöthig gewesen, um die Aufführung zu einer wirklich guten zu machen. Es ist ja möglich, dass sie dem Componisten besser gefallen hat, als ich glaube, aber ich kann doch nicht umhin, ihnen darüber meine Gedanken mitzutheilen. Manche Feinheit kam natürlich dadurch an den Tag, dass der Meister sein Werk selbst dirigirte, dies war aber auch für mich fast der einzige Genuss, den ich dabei hatte.

ANZEIGER.

[53] Neuer Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Drei Lieder

für eine Alt-Stimme

mit Begleitung des Pianoforte

componirt

von

F. J. van der Heijden.

Op. 21. *Pr. 2 ℳ.*

Einzeln:

No. 1. »Seit er von mir gegangen«, von *R. Reinick* . Pr. ℳ 1. —.
No. 2. »Kein Wort mehr«, von *M. Haushofer* . . . — — —. 60.
No. 3. Mädchenlied: »O Blätter, dürre Blätter«, von *L. Pfau* . . . . . — — —. 60.

Sechs

Clavierstücke

von

Carl Heymann Rheineck.

Op. 1. **Pr. ℳ 3. 50.**

Einzeln:

No. 1. Allegro vivace . . . . Pr. ℳ 1. —.
No. 2. Un poco allegretto . . . — — —. 50.
No. 3. Un poco allegretto . . . — — 1. —.
No. 4. Allegretto. . . . . — — —. 50.
No. 5. Allegro vivace . . . . — — 1. —.
No. 6. Allegretto. . . . . — — —. 50.

[54] **Bedeutende Preis-Ermässigung!**

So lange der Vorrath reicht liefere ich:

L. van Beethoven's Sinfonien, herausgegeben von **Fr. Chrysander.** Partitur. Prachtausgabe. Gross 8°. Plattendruck. No. 1—8 à ℳ 2,25. No. 9 ℳ 4,50.
(In elegantem Einbande kostet jede Sinfonie ℳ 1,50 mehr.)

Leipzig und Winterthur.

J. Rieter-Biedermann.

[55] Neuer Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

„Auf meines Kindes Tod“

Drei Dichtungen

von

J. von Eichendorff

für

eine Singstimme

mit Begleitung des Pianoforte

componirt

von

Woldemar Voullaire.

Op. 5. *Pr. 2 ℳ.*

Digitized by Google

[58] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Frühlings-Album.

12 Stücke
für das
Pianoforte
componirt
von
Woldemar Voullaire.
Op. 6. *Pr. 5 ℳ.*

Einzeln:

No. 1.	Frühlingsahnen	Pr. ℳ 0,50.
– 2.	Schneeglöcklein läutet den Frühling ein	– 0,50.
– 3.	Lau wehen die Winde	– 0,80.
– 4.	König Frühlings festlicher Einzug	– 0,50.
– 5.	Wandern	– 0,50.
– 6.	Vogelconcert im Walde	– 0,80.
– 7.	Blumenduft	– 0,80.
– 8.	Frühlingsregen	– 1,00.
– 9.	Die Wachtel im Seefeld	– 0,50.
– 10.	Hirtenlied	– 0,50.
– 11.	Im Walde	– 0,80.
– 12.	Die Kornfelder wogen	– 0,50.

[57] Soeben erschien in meinem Verlage:

Tarantella

nach dem **Aug. Lindner'schen Concert** Op. 34
eingerichtet für
Violoncell und Pianoforte
von
Friedrich Grützmacher.
Preis ℳ 2,50.

Leipzig. **C. F. W. Siegel's** Musikalienhdlg.
(R. Linnemann.)

[58] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

12
Deutsche Geistliche Volkslieder
für
vierstimmigen gemischten Chor
bearbeitet
von
Heinrich von Herzogenberg.
Op. 28.

Heft I.

No. 1. Jägerlied. No. 2. Die heiligen drei Könige. No. 3. Ein geistlich Lied der Königin Maria von Ungarn. No. 4. Passionslied. No. 5. Kindelwiegenlied. No. 6. Die arme Seele.
Partitur Pr. 1 ℳ 50 ₰. Stimmen à 50 ₰.

Heft II.

No. 7. Weihnachtslied. No. 8. Sanct Nepomuk. No. 9. Aufersiehung.
Partitur Pr. 1 ℳ 50 ₰. Stimmen à 50 ₰.

Heft III.

No. 10. Schifferlied. No. 11. Feldersegen. No. 12. Maria am Kreuze.
Partitur Pr. 1 ℳ 50 ₰. Stimmen à 50 ₰.

[59] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Duetten
für
Pianoforte und Blasinstrumente.

Pianoforte und Flöte.

	Mark
Hiller, Ferd., In den Lüften. Perpetuum mobile. (Aus Prinz Papagei. Op. 133.) Concert-Etude (Partitur und Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.)	2,50
Kücken, Fr., Op. 76. **Am Chiemsee.** Drei Tonbilder. Complet	4,50
No. 1. Sommerabend (Summer-Evening)	1,50
No. 2. Auf dem Wasser (On the water)	1,80
No. 3. Kirmes (The Fair)	2,20
Mozart, W. A., Fünf Divertissements für 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte. Bearbeitet von H. M. Schletterer.	
No. 1 in F	2,—
No. 2 in B	2,50
No. 3 in Es	2,—
— **Drei Tonstücke.** Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.	
No. 1. Adagio aus der Serenade in Es-dur für Blasinstrumente	2,—
Terschak, Ad., Op. 51. **Concertstück** (in E)	4,50

Pianoforte und Clarinette.

Beethoven, L. van, Neun Tonstücke. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.	
No. 1. Adagio cantabile. Aus der Sonate pathétique. Op. 13	1,80
No. 2. Adagio. Aus dem Terzett für 2 Oboen u. Englisch-Horn. Op. 87	1,50
No. 5. Adagio. Aus dem Sextett f. Blasinstrumente. Op. 71	1,50
No. 7. Allegretto quasi Andante. Aus den Bagatellen für Clavier. Op. 33. No. 8	1,50
— **Vier Tonstücke.** (Zweite Folge.) Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.	
Heft 1. Complet	2,50
No. 1. Largo aus der Claviersonate. Op. 10. No. 3	1,80
No. 2. Menuett aus derselben	1,50
Heft 2. Complet	2,—
No. 3. Largo aus der Claviersonate. Op. 7	1,50
No. 4. Menuett aus der Claviersonate. Op. 31. No. 3	1,20
Ebert, Ludwig, Op. 3. **Vier Stücke in Form einer Sonate**	4,50
No. 1. Allegro 1,50 | No. 3. Scherzo	1,50
No. 2. Andante 1,50 | No. 4. Rondo	2,—
Kücken, Fr., Op. 76. **Am Chiemsee.** Drei Tonbilder	4,50
No. 1. Sommerabend (Summer-Evening)	1,50
No. 2. Auf dem Wasser (On the water)	1,80
No. 3. Kirmes (The Fair)	2,20
Mozart, W. A., Fünf Divertissements für 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte. Bearbeitet von H. M. Schletterer.	
No. 1 in F 2,— | No. 3 in Es	2,—
No. 2 in B 2,50 | No. 4 in F	2,50
No. 5 in B	2,50
— **Drei Tonstücke.** Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner. Complet	2,50
No. 1. Adagio aus der Serenade in Es-dur für Blasinstrumente	2,—
No. 2. Andante aus der Serenade in C-moll für Blasinstrumente	1,50
No. 3. Andante grazioso aus dem zweiten Divertissement für 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte	1,50
— **Drei Tonstücke** (Zweite Folge) aus den Streichquartetten Op. 64. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.	
No. 1. Poco Adagio	1,50

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Dresdener Strasse 44. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 19. April 1882. **Nr. 16.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Bachiana. II. Der Tractat über den Generalbass und F. Niedt's »Musicalische Handleitung«. — Ueber theatralische Maschinen. (Schluss.) — Stuttgart. (Fortsetzung.) — Berichte (Gottingen). — Friedrich Kücken. Ein Künstlerleben. — Anzeiger.

Bachiana.

Von **Philipp Spitta.**

II.

Der Tractat über den Generalbass und F. Niedt's „Musicalische Handleitung".

Aus dem Nachlasse Johann Peter Kellner's ist ein von Sebastian Bach verfasster Tractat über den Generalbass vom Jahre 1738 auf uns gekommen, den ich »Bach« II, 913—950 vollständig habe abdrucken lassen. Es sind eigentlich zwei Tractate: eine sehr geschickt in wenige Regeln zusammengedrängte Anleitung für Anfänger und eine weitläufigere Abhandlung für den »gründlichen Unterricht«. Wie ich sehr bald nach dem Druck bemerkte, ist ein Theil der letzteren (S. 915—924) nicht ganz Original. Bach hat für ihn die ersten neun Capitel von Friedrich Erhardt Niedt's »Musicalischer Handleitung. Erster Theil. Hamburg, 1700« zur Grundlage genommen. Der Werth der Abhandlung für die Beurtheilung Bach's wird hierdurch nicht vermindert, ausgenommen dass einige stilistische Wendungen den Reiz der Ursprünglichkeit verlieren. Dagegen erregt sie nun nach zwei Seiten hin ein neues Interesse. Zunächst wird offenbar, dass Bach dem Niedt'schen Lehrbuch einen besonderen Werth beigelegt haben muss, wenn er es 38 Jahre nach seinem ersten Erscheinen noch in solcher Weise berücksichtigte. Vielleicht ist hier eine auf Jugendeindrücken beruhende Vorliebe mit im Spiel gewesen. Im Jahre 1700 kam Bach nach Lüneburg; von dort aus lernte er Hamburg und dessen Musikwesen kennen. Da Niedt's Buch 1700 in Hamburg erschienen ist, und als das erste populäre Werk derart ein gewisses Aufsehen machte (eine zweite Ausgabe erschien 1710), so könnte Bach während seiner Lüneburger Zeit (1700—1703) auf dasselbe gestossen sein und es für die eigne Ausbildung verwerthet haben. Interessanter noch ist die Art, wie Bach den Niedt für seine Lehrzwecke benutzt hat. Er hat abgeändert, gekürzt, zugesetzt, zum Theil auch den Lehrstoff anders gruppirt. Er hat hierdurch zugleich eine Kritik an seinem Vorgänger geübt. Man muss also schliessen, dass alles was er aus Niedt entlehnt hat seiner vollen Ueberzeugung entsprach, und dass andererseits die Stellen, an denen er von ihm abweicht, Dinge berühren, die ihm von einer gewissen Wichtigkeit erschienen.

Im Allgemeinen bemerkt man, dass Bach gegenüber der Niedt'schen Redseligkeit überall eine knappe Fassung angestrebt hat. Gleich die Ueberschriften der ersten beiden Capitel zeigen dies. Sachliche Aenderungen sind in diesen Capiteln wenige. Am Schluss der ersten sagt Niedt: »Doch heutiges Tages pausiret auch dieser *Bass* öfters, sonderlich in Opern und in künstlich gesetzten weltlichen Sachen, und möchte auch ein jedweder *Violon-Bass* die Benennung eines *Bassi Continui* haben, scheint also der Nahme, *General-Bass*, allein bequemer zu seyn.« Bach giebt den Grundgedanken auch, aber in so zusammengedrängter Form, dass er fast undeutlich wird; dass ihm die Hervorhebung der Opern und künstlichen »weltlichen« Sachen nicht zweckdienlich erschien, ist charakteristisch. Er lehrt einfach: »in künstlich gesetzten Sachen«. Das zweite Capitel erfordert bei Niedt drittehalb Seiten in Kleinquerquart; bei Bach besteht es nur aus wenigen Zeilen. Von einer Erklärung der Consonanzen und Dissonanzen hat er ganz abgesehen, wahrscheinlich weil er in dem »kurtzen Unterricht« vom Generalbass schon das Nöthige gesagt zu haben glaubte. Als sachlicher Kern bleibt nun nicht viel mehr, als die in ihrer handwerksmässigen Einfachheit so bezeichnende Erklärung: die linke Hand spielt die vorgeschriebenen Noten, die rechte greift Con- und Dissonanzen dazu. Was folgt, hat an zwei verschiedenen Stellen des Niedt seine Anlehnungspunkte. Immer bleibt es merkwürdig, dass Bach, der fast den ganzen sachlichen Inhalt des Capitels überging, auf dieses Raisonement nicht verzichten wollte. Die breite Salbaderei Niedt's konnte ihm aber nicht passen. Er hat, was hier gesagt werden sollte, mit einer so grimmigen Kürze gesagt, dass das Ganze doch des Gepräge seines Geistes trägt.

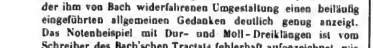
Im dritten Capitel hat Bach den C-Schlüssel auf der zweiten, den F-Schlüssel auf der dritten und fünften Linie unberücksichtigt gelassen.

Nun werden die Abweichungen bedeutsamer. Im Capitel vom Takt hält sich Bach mit der Erklärung der *Taktarten* nicht auf und meint in Uebereinstimmung mit Niedt, wer den Generalbass lernen wolle, müsse die Taktunterschiede schon kennen. Dann setzt er aus eigner Bewegung hinzu: »Denn niemand wird einen sogleich den *Tact* wissen beyzubringen.« In diesen Worten glaube ich einen Widerschein persönlicher Erlebnisse zu erkennen. Zur Erläuterung der Sache tragen sie nichts bei. Aber in die Jahre 1736—1738 fiel Bach's Streit mit dem Rector Ernesti. In ihm handelte es sich um die Fähigkeit oder Unfähigkeit des Schülers Krause zum Dirigenten. Bach behauptete, derselbe könne, obgleich er sich in den unteren Präfecturen schon eine Zeit lang geübt hatte, noch nicht Viervierteil- und Dreivierteil-Takt auseinanderhalten. Weiter wird die Bezeichnung ¢ für den Allabreve-Takt von Niedt und Bach gemeinsam als eine französische hingestellt. Bach fügt aber noch hinzu, dass in der Anwendung derselben die Deutschen es den Franzosen nachthäten. Mit diesem Zusatze zielt er auf sich selbst. In der Rathswahlmusik vom 27. August 1731 (»Wir danken

Digitized by Google

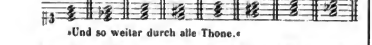
dir Gott«, B.-G. VI, Nr. 29) hat er die Bezeichnung angewendet, also, wie man aus Obigem sieht, in bewusster Nachahmung der Franzosen.

Die beiden ersten Sätze des fünften Capitels (Vom Dreiklang) stehen sich bei Niedt und Bach äusserlich ziemlich gleich. Im Sinne sind sie wesentlich verschieden. Niedt sagt im zweiten Satze: »Ich hiri versichert, wann ein Lehr-begieriger sich dieses wohl einbildet, er schon ein gross Theil der gantzen Kunst begriffen habe.« Das Wort »dieses« kann sich nur auf die folgenden Auseinandersetzungen über den Dreiklang beziehen. Die »Kunst« ist ihm die Kunst des Generalbass-Spielens. Bach sagt »solchen« statt »dieses«. Er meint also den Generalbass, und unter der »Kunst« versteht er die Composition. Dass »solchen« nicht ein Schreibfehler ist für »solches«, geht auch aus der Form des ganzen Satzes hervor, welcher in der ihm von Bach widerfahrenen Umgestaltung einen beiläufig eingeführten allgemeinen Gedanken deutlich genug anzeigt. Das Notenbeispiel mit Dur- und Moll-Dreiklängen ist vom Schreiber des Bach'schen Tractats fehlerhaft aufgezeichnet, wie ich auch im Drucke angemerkt habe. Niedt's Beispiel sieht so aus:

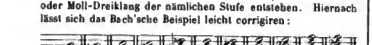


»Und so weitar durch alle Thone.«

Man sieht, er folgt bei Aufzählung der Dreiklänge der C dur-Scala, und lässt hinter dem Dreiklang einer jeden Stufe durch Anwendung von Versetzungszeichen den entsprechenden Dur- oder Moll-Dreiklang der nämlichen Stufe entstehen. Hiernach lässt sich das Bach'sche Beispiel leicht corrigiren:



Der Schreiber hatte einmal ein ♯ vergessen, und die Stellung der letzten Dreiklänge vertauscht. Nur, was soll der Es dur-Dreiklang an fünfter Stelle? Ich habe ihn im Druck für ungehörig erklärt, und nach Maassgabe der diatonischen Leiter ist er das auch. Trotzdem ist es unwahrscheinlich, dass er in Folge eines blossen Schreibfehlers entstanden sein könnte. Sein Erscheinen lässt sich wohl noch anders erklären. Heutzutage ist es das Nächstliegende, die Grunddreiklänge der verschiedenen Tonarten nach der Norm des Quintencirkels aufzuzählen. Die von Niedt und Bach befolgte Methode zeigt, wie am Anfang des 18. Jahrhunderts selbst der Lehre derjenigen, die sich übrigens von den Anschauungen des 16. Jahrhunderts frei gemacht hatten, zum Theil immer noch die Octavengattungen zu Grunde legen. Nun waren die Töne *b* und *es* auch den alten Diatonikern als *Fa fictum* etwas geläufiges. Wenn man in die Reihe der über den Stufen der C dur-Scala construirten Dur-Dreiklänge noch diejenigen über *b* und *es* einschob, so hatte man alle Dur-Dreiklänge demonstrirt mit Ausnahme derjenigen über *cis*, *fis* und *gis* und der enharmonischen Verwechslungen derselben. Diese letzten drei hatten aber damals für den Schüler geringe Bedeutung, weil die entsprechenden Tonarten nur selten angewendet worden. J. G. Walther verfährt in der That so. Er macht im Jahre 1708 dem weimarischen Prinzen Johann Ernst die Dur-Dreiklänge durch diese Tabelle anschaulich:



und fügt dann ausser der Reihe noch die Dreiklänge über *cis*, *fis* und *gis* hinzu. Der eingeschaltete Es dur-Dreiklang in Bach's Notenbeispiel scheint mir zu verrathen, dass er ebenso zu Werke gegangen ist. Er hätte freilich folgerichtigerweise dann auch den Es moll-Dreiklang hinzufügen müssen. Indessen, wenn er dies nicht that, konnte er denken, dass der Schüler doch einstweilen nicht in die Lage kommen werde, ihn praktisch zu verwerthen. — Den Rest des Niedt'schen Capitels hat Bach sehr verkürzt. Mit der Erörterung über die metaphysische Bedeutung des Dreiklangs hat er seine Schüler ganz verschont, und die unterschiedenen drei Arten von Dreiklängen (*Trias simplex*, *aucta* und *diffusa*) auf zwei eingeschränkt. Die Confusion Niedt's, der zur *Trias diffusa* Dinge vorbringt, die zur *Trias aucta* gehören, war er jedenfalls nicht gesonnen mitzumachen. Warum er aber über die zerstreute Lage des Dreiklangs ganz schweigt, ist nicht verständlich, da gerade für das Generalbass-Spiel dieser Gegenstand doch von Wichtigkeit war.

Folgt Capitel 6: »Etliche allgemeine Regeln beym Spielen des *General-Basses* zu *observiren*.« So Niedt. Bach schreibt: »Etliche Regeln wie man den *General Bass* durchgehends mit 4 Stimmen spielen soll.« Die Betonung der Vierstimmigkeit ist um so auffallender, als die nachfolgenden Regeln noch garnichts enthalten, was dem Schüler die Frage der Stimmenanzahl nahe legte. Man sieht aber daraus, ein wie grosses Gewicht Bach gerade diesem Punkte beimass. Es war eine natürliche Folge seiner Methode des Compositions-Unterrichts, dass er eben mit dem Generalbass begann. Die Erlaubniss, mit der Stimmenzahl zu wechseln, würden die Schüler dahin ausgebeutet haben, dass sie sich über schwierige Stellen, bei denen sie mit der Vierstimmigkeit nicht fort konnten, durch Anwendung der Dreistimmigkeit hinweg geholfen hätten. Gerber's Tonsatz zu der Albinonischen Sonate beweist, wie streng Bach an der Vierstimmigkeit festhielt. Auch Kirnberger bezeugt durch That und Wort, dass dem so war. Von den neun Regeln des Niedt hat Bach nur die 1., 4., 5., 6. und 9. beibehalten und zwar ohne wesentliche Aenderungen. Die anderen hat er unterdrückt, weil sie zu seiner Forderung, allzeit vierstimmig zu spielen, nicht passten. Bei Regel 3, 7 und 8 wenigstens ist dies ohne weiteres klar. Regel 2 enthält das Verbot, mit der rechten Hand höher als bis *e''*, höchstens *f''* zu gehen, und tiefer als *a* und *g*. Dass Bach diesen allgemein gültigen Grundsatz auch seinerseits ungefähr anerkannte, sieht man aus Gerber's Generalbassstimme zur Albinonischen Sonate, die *g''* nicht übersteigt. Er hat aber vielleicht für zweckdienlich gehalten, seinen Schülern anfänglich nicht auch noch diesen Zwang aufzulegen. Am Anfang des achten Capitels ist die von Niedt in Erinnerung gerufene Regel abermals ausgemerzt. Nachdem von den verschiedenen Lagen eines Accords über unveränderlem Basston gehandelt ist, bringt Niedt eine Auseinandersetzung über die Variirung einer accordmässigen Generalbass-Begleitung durch gebrochene Harmonien. Weil dies garnicht zur Sache gehört, hat Bach es übergangen.

Die gründlichste Umgestaltung haben Capitel 8 und 9 erlitten, in denen vom bezifferten Generalbass im Besondern gehandelt wird. Hier ist fast kein Stein auf dem andern geblieben. Niedt hat die gegebenen Regeln im zweiten Theil seiner »Handleitung« wiederholt. Indem Mattheson 1720 davon eine neue Auflage veranstaltete und dieselbe mit eignen Anmerkungen versah, sind wir in den Stand gesetzt, die von Bach und Mattheson über diese Regeln gehegten Ansichten mit einander vergleichen zu können.

Niedt stellt als erste Regel auf: »Wo ein ♯ vor einer *Noten* stehet, so wird allezeit die *Sexta* und *Tertia* zur selbigen *Noten* geschlagen, wann auch gleich die *Sexta* nicht ausdrücklich darüber gesetzet wäre.« Mattheson bemerkt: »Dieses Gebot haben auch schon andere gegeben, und ist so einfältig als falsch. Es gehöret auch gantz und gar nicht zu den Regeln eines beziefferten Basses; sondern vielmehr zu den *Praeceptis* von unbeziefferten Bässen, (dafern einige davon zu geben.) Denn, wenn die Bässe beziefert sind, siehet ein jeder wo die

Digitized by Google

Sexta seyn soll; sind sie aber nicht beziefert, will es diese Regul nicht thun.« Bach hat die Regel einfach gestrichen, da er zuverlässig Mattheson's Ansicht theilte. Gleiche Bewandtniss hat es mit der fünften Regel, die Bach auslässt und Mattheson mit Motivirung verwirft. Ferner ist die sechste Regel unterdrückt: dass man auch Stücke in Moll stets mit der Durterz schliessen solle; »so lange kein königlicher Befehl da ist,« sagt Mattheson, »will zu unseren Zeiten niemand weiter davon etwas wissen, als dass es auf den Orgeln so Herkommens ist, und in etlichen Kirchen-Stücken noch beobachtet wird.« Den übrigen Stoff hat Bach so geordnet:

Bach	Niedt
Regel 1	Regel 3
» 2	» 4
» 3	» 2
» 4	» 11 (zweite Hälfte)
» 5	» 11 erste Hälfte
» 6	» 9 und 7
» 7	» 10
» 8	» 12, 7 und 8.

Dazu hat er eigne Notenbeispiele gebildet und im Text manches geändert. Beim Sextaccord verbietet Niedt die Octav und gestattet nur die Terz (Regel 2; »*Sexta*«, wie dort zu lesen, ist Schreib- oder Druckfehler für »*Tertia*«). Bach sagt: Zur Sexte »wird entweder die *Tertz* oder *Sext* verdoppelt, bisweilen die *Octav* darzu genommen, zumahl wenn *immediate* eine Note folgt und mit $\frac{8}{3}$ bezeichnet ist.«*) Mattheson übereinstimmend, nur etwas allgemeiner (S. 60, Anmerk. l): »Es ist nicht ohne, dass mit den *Octaven* behutsam umzugehen sei; allein, dass man sie desswegen bey der *Sexta* gar auslassen soll, ist zu viel geredet.« Niedt selbst hat übrigens eingesehen, dass seine Regel zu streng sei (s. S. 75). Mit der Forderung durchgängiger Vierstimmigkeit ist sie unvereinbar. Bach hat demgemäss auch seine vierte Regel ganz anders gefasst, wo er überdies die Verdopplung der Sexte erlaubt. In der siebenten Regel ist Bach bestimmter und vollständiger, als sein Vorgänger, und Niedt's achte Regel schränkt er ein; er wünschte offenbar, dass seine Schüler es sich bei Durchgangsnoten im Basse nicht allzu leicht machen sollten.

Im neunten Capitel hat Bach Niedt's dritte und vierte Regel gestrichen, da sie ihm theils Falsches, theils nichts Neues enthalten mussten. Auch hier ist Mattheson einer Ansicht mit ihm (S. 65 f., Anmerk. p). Die erste und zweite Regel hat er zu Gunsten der Vierstimmigkeit vervollständigt. —

Endlich sei bemerkt, dass sich mit Hülfe Niedt'a einige Schreibfehler des Bach'schen Textes verbessern lassen. Es muss heissen: S. 915, Z. 28 »eintzigen« statt »einiger«; S. 917, S. 21 »aber« statt »eben«; S. 919, Z. 5 »auf einer Leyer« statt »auf einerley«; S. 917, Z. 6 fehlen hinter »Uebung« die Worte »im Singen«.

*) Im gedruckten Notenbeispiel (S. 920) hat sich ein Fehler eingeschlichen: im zweiten Accord muss die Note des Tenors *d'* sein statt *f'*.

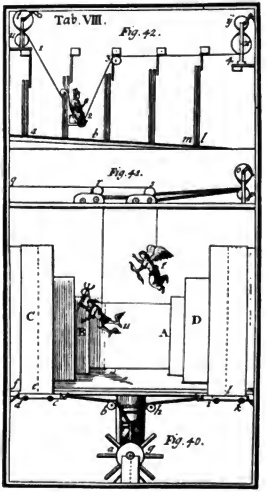
Ueber theatralische Maschinen.

(Zur Geschichte der Hamburgischen Oper.)

(Schluss.)

§. 7.

Der Bellerophons-Flug, das ist, da eine Person im Kreiss herum flieget, um einen Perseus vorzustellen, wie er mit dem Drachen streitet, die Andromeda zu erlösen, wird vor den künstlichsten gehalten, und davon unter Passagiers viel geredet, weswegen ich auch eine kleine Instruction davon geben will. Es kann dieser auf zweyerley Art praesentiret werden: 1. Dass der Bellerophon auf dem Theatro etliche mahl in einem Cirkul, und zugleich auch auf und nieder fliegt, doch allezeit dabey auf dem Theatro sichtbahr bleibet. Diesen Flug, daferne der Kreiss gross seyn soll, haben etliche vor unmöglich gehalten. In Hamburg ist dergleichen Flug, aber in einem kleinen Cirkul, praesentiret worden, und wie ich diesen Flug mit einem Adler gesehen, so ist, so viel ich mich erinnern kan, der Adler immer in einer Höhe von der Erde geblieben. Dieses weiss ich, dass der Flug gar nicht surprenant anssahe, wie es denn nicht schwer in allen Opera-Häusern zu effectuiren steht. Aber nach obbeschriebenen Requisitis dergleichen Flug so weit, als das Theatrum selbst ist, zu wege zu bringen, hat mehr anf sich. Es kan aber mit zimlichen Kosten zu wege gebracht werden. Den Modum zu beschreiben, möchte hier zu weitläufftig fallen. Indessen können sich curieuse Passagiers zu Paris erkündigen, auf was vor Weise ehemahls in der schönen Opera Bellerophon dergleichen Flug gemachet worden. Zum andern geschiehet ein Bellerophons Flug, (vid. Fig. 41.), wenn man zum Exempel bey der vierten Scena *A.* einen heraus, und bey der dritten *B.* wieder hinein fliegen liess, wornach ein anderer, der dem ersten gleich sähe, bey *c.* heraus käme und bey *d.* wieder hinein flöge. So judiciren insgemein die meisten, wenn man von einem solchen Flug redet, und meynen, das sey leicht, und vor nichts sonderliches zu achten. Wenn sie aber sagen sollen, wie denn dieses solle drey vier und mehrmahl hinter einander



Digitized by Google

geschehen, also dass der Flug fein continuirlich scheine, müssen sie ihre Zuflucht auf noch mehr gleiche Personen nehmen, dass nemlich ein dritter alsdann bey *A.* weiter ein vierdter bey *C.* heraus kommen müsse, in welcher Zeit sich der erste wiederum bey *A.* und der andere bey *C.* einfinden könnte, um den Flug zu wiederholen. Dieses ist nun leicht gesaget aber nicht so leicht practiciret, daher kluge Passagiers in diesem Stücke billig, ehe sie also judiciren, auf den modum bedacht seyn müssen, nach welchen solches leicht und ohne Anstoss geschehen könne.

§. 8.

Viel leichter ist ein Flug zu wege zu bringen, der an sich selbst doch sehr curieux ist, wenn eine Person erst aus der Scene heraus nach der Seite hinfliegt, so bald sie aber mitten in das Theatrum kömmet, geschwinde sich wendet, und gegen die Spectatores zufliegel, von dar aber wiederum zurücke, und endlich auf der andern Seite des Theatri wiederum hinein. Es kan aber solches vermittelst einer Composition aus dem ersten und aus dem andern Flug geschehen. In Summa ein vernünfftiger Mechanicus kan in Opern täglich etwas neues erfinden, und wären auch hie noch verschiedene neue Arien von Flugwerck anzubringen, es wird aber, was der Passagier auf seinen Reisen antrifft schwerlich viel über bissher erzehlte Arien seyn, welches daher geschiehet, weil mit den Opern-Spielen Nahrung gesuchet, und zu derselben Direction sich nicht wohl andere als Empirici gebrauchen lassen.

§. 9.

Ueber die Veränderungen des Theatri, die grossen Machinen in Wolcken, die Praesentationes auf der See, und allerley Flüge, werden annoch zu den Erscheinungen und Verschwindungen der Geister, wie auch Verwandlungen sonderbahre Machinen erfodert. Wenn die Reisende genau wollen Obacht haben, werden sie bald sehen, dass in dergleichen Stücken die besten und berühmtesten Opern sich offtmahls schlecht sehen lassen. Wenn eine Sirinx voll in Binsen verwandelt werden, wird man einen Busch solches Rohrs von einer Scena geschwind heraus schieben, und die Sirinx wird dahinter wegkauffen. Wenn eine Grotte einer Sibylla mit derselben verschwinden, und an statt derselben ein bloser Felss da stehen soll, wird ein Häussgen auf dem Theatro sich wie ein Schilderhaus umdrehen, und auf einer Seite wie eine Grotte, auf der andern wie ein Felss gemahlet seyn. Wenn Geister aus der Erden sollen hervorkommen, als ein Samuel in dem Hexen-Hause zu Endor, werden sie wohl gemählig auf einer Treppe herausfsteigen. Da siehet man denn in solchen Particulier-Fällen, dass die Sphaera activitatis der Empiricorum bald ein Ende hat. Hingegen will ich nur Kürtze halber des einigen Vectis oder der gemeinen Winden gedencken, die alle Fuhrleute kennen, so wird einer der die Mechanicam verstehet, ermessen können, dass, wenn derselben gewöhnlicher Gebrauch umgekehret würde, damit in solchen Fällen schon viel auszurichten wäre. Durch Hülffe zweyer Hebe-Bäume könnte eine Sirinx ohne eines Menschen Bey-Hülffe mitten durch einen aufsteigenden Büschel-Rohr hinunter fahren. Durch Kamm-Rad und Getriebe nur von Holtz mit gar schlechten Unkosten kan vor die Höhle der Sibylle in der Zeit eines einigen Augenblicks ein Felss von unten in die Höhe kommen, allein diese Materie hier auszuführen ist viel zu weitläufftig. Mit artigen Inventionibus Mechanicis, die auf dem Theatro verwunderliche Würckungen thun können, ob schon theils nicht künstlicher wären, als der unter Kindern bekannte Nürnberger Tand, wäre leichtlich ein gantzes Buch auszufüllen, wiewohl dieselbigen, so bald sie in Büchern bekannt würden, ihren Werth sehr verlieren müsten.

§. 10.

Dieses muss ich noch erinnern, dass die Reisende, die dergleichen Dinge lieben, alle Opern-Häuser genau zu besichtigen, sich nicht müssen verdriessen lassen, weil sie alle gar different sind, das an grossen Machinen gar schöne zu Braunschweig, das von vielerley Inventionibus ziemlich reiche zu Hamburg, das sehr wohl concipirte aber übel ausgeführte zu Leipzig, das gantz neue zu Brüssel, und das in ordentlicher Austheilung einer unerhörten Menge Chorden vortreffliche Aux Thuilleries zu Paris, sind von einander gantz unterschieden. In Proportion der Logen und Parterren gegen dem Theatro sind die herrlichen Theatra zu Braunschweig und Hannover gantz und gar zweyerley, und an ingenieuser Austheilung der Logen und Parterren, hat vorgemeldtes Aux Thuilleries etwas gantz besonders, das sehr grosse und mit sonderbahrer Kunst verfertigte zu Parma, kan gesehen werden, weil es aber nicht gebraucht wird, ist unnöhtig mehrers davon anzuführen. Ein Theatrum praesentiret sich sehr wohl im Gesichte, hingegen hat ein anderes den Vorzug, dass die Stimmen lieblicher und deutlicher ins Gehör fallen. Wer curieux ist, nimmt so viel er kan an allen Theatris die vornehmsten Längen und Weiten ab; Mehr hiervon zu gedencken, will sich an diesem Orte nicht schicken. Ich will dieses wenige hier en passant sagen: Ein Weissheitliebendes Gemühte, kan nach den rigoreusen Reguln der wahren Weissheit, wider die Eitelkeit der Opera ein und anderes zu sagen finden, doch kan ein Kunst-liebender Sinn an einem Theatro, welches nach den Reguln der Mechanica, der Mahlerey, der Perspectiv, der Antiquität, und der Thon-Kunst wohl eingerichtet ist, vielfältige Anlass zu allerley solider Ergetzung haben. Im übrigen ist freylich nichts löblichers, als was GOtt zu Ehren, den gemeinen Besten zu Nutzen, und grossen Herren zur rechtmässiger Erfrischung nach den schweren Regiements-Sorgen gerichtet.

Stuttgart.

(Fortsetzung.)

Am 24. Februar fand in der Stiftskirche nach dreivierteljähriger, durch längeres Kranksein des Opern-Häuser genau zu besichtigen, sich nicht müssen verdriessen lassen, weil sie alle gar different sind, das an grossen Machinen gar schöne zu Braunschweig, das von vielerley Inventionibus ziemlich reiche zu Hamburg, das sehr wohl concipirte aber übel ausgeführte zu Leipzig, das gantz neue zu Brüssel, und das in ordentlicher Austheilung einer unerhörten Menge Chorden vortreffliche Aux Thuilleries zu Paris, sind von einander gantz unterschieden. In Proportion der Logen und Parterren gegen dem Theatro sind die herrlichen Theatra zu Braunschweig und Hannover gantz und gar zweyerley, und an ingenieuser Austheilung der Logen und Parterren, hat vorgemeldtes Aux Thuilleries etwas gantz besonders, das sehr grosse und mit sonderbahrer Kunst verfertigte zu Parma, kan gesehen werden, weil es aber nicht gebraucht wird, ist unnöhtig mehrers davon anzuführen. Ein Theatrum praesentiret sich sehr wohl im Gesichte, hingegen hat ein anderes den Vorzug, dass die Stimmen lieblicher und deutlicher ins Gehör fallen. Wer curieux ist, nimmt so viel er kan an allen Theatris die vornehmsten Längen und Weiten ab; Mehr hiervon zu gedencken, will sich an diesem Orte nicht schicken. Ich will dieses wenige hier en passant sagen: Ein Weissheitliebendes Gemühte, kan nach den rigoreusen Reguln der wahren Weissheit, wider die Eitelkeit der Opera ein und anderes zu sagen finden, doch kan ein Kunst-liebender Sinn an einem Theatro, welches nach den Reguln der Mechanica, der Mahlerey, der Perspectiv, der Antiquität, und der Thon-Kunst wohl eingerichtet ist, vielfältige Anlass zu allerley solider Ergetzung haben. Im übrigen ist freylich nichts löblichers, als was GOtt zu Ehren, den gemeinen Besten zu Nutzen, und grossen Herren zur rechtmässiger Erfrischung nach den schweren Regiements-Sorgen gerichtet.

Stuttgart.

(Fortsetzung.)

Am 24. Februar fand in der Stiftskirche nach dreivierteljähriger, durch längeres Krankseins des Opern-Häuser genau zu besichtigen, sich nicht müssen verdriessen lassen, weil sie alle gar different sind, das an grossen Machinen gar schöne zu Braunschweig, das von vielerley Inventionibus ziemlich reiche zu Hamburg, das sehr wohl concipirte aber übel ausgeführte zu Leipzig, das gantz neue zu Brüssel, und das in ordentlicher Austheilung einer unerhörten Menge Chorden vortreffliche Aux Thuilleries zu Paris, sind von einander gantz unterschieden. In Proportion der Logen und Parterren gegen dem Theatro sind die herrlichen Theatra zu Braunschweig und Hannover gantz und gar zweyerley, und an ingenieuser Austheilung der Logen und Parterren, hat vorgemeldtes Aux Thuilleries etwas gantz besonders, das sehr grosse und mit sonderbahrer Kunst verfertigte zu Parma, kan gesehen werden, weil es aber nicht gebraucht wird, ist unnöhtig mehrers davon anzuführen. Ein Theatrum praesentiret sich sehr wohl im Gesichte, hingegen hat ein anderes den Vorzug, dass die Stimmen lieblicher und deutlicher ins Gehör fallen. Wer curieux ist, nimmt so viel er kan an allen Theatris die vornehmsten Längen und Weiten ab; Mehr hiervon zu gedencken, will sich an diesem Orte nicht schicken. Ich will dieses wenige hier en passant sagen: Ein Weissheitliebendes Gemühte, kan nach den rigoreusen Reguln der wahren Weissheit, wider die Eitelkeit der Opera ein und anderes zu sagen finden, doch kan ein Kunst-liebender Sinn an einem Theatro, welches nach den Reguln der Mechanica, der Mahlerey, der Perspectiv, der Antiquität, und der Thon-Kunst wohl eingerichtet ist, vielfältige Anlass zu allerley solider Ergetzung haben. Im übrigen ist freylich nichts löblichers, als was GOtt zu Ehren, den gemeinen Besten zu Nutzen, und grossen Herren zur rechtmässiger Erfrischung nach den schweren Regiements-Sorgen gerichtet.

Stuttgart.

(Fortsetzung.)

Am 24. Februar fand in der Stiftskirche nach dreivierteljähriger, durch längeres Krankseins des Opern-Häuser genau zu besichtigen, sich nicht müssen verdriessen lassen, weil sie alle gar different sind, das an grossen Machinen gar schöne zu Braunschweig, das von vielerley Inventionibus ziemlich reiche zu Hamburg, das sehr wohl concipirte aber übel ausgeführte zu Leipzig, das gantz neue zu Brüssel, und das in ordentlicher Austheilung einer unerhörten Menge Chorden vortreffliche Aux Thuilleries zu Paris, sind von einander gantz unterschieden. In Proportion der Logen und Parterren gegen dem Theatro sind die herrlichen Theatra zu Braunschweig und Hannover gantz und gar zweyerley, und an ingenieuser Austheilung der Logen und Parterren, hat vorgemeldtes Aux Thuilleries etwas gantz besonders, das sehr grosse und mit sonderbahrer Kunst verfertigte zu Parma, kan gesehen werden, weil es aber nicht gebraucht wird, ist unnöhtig mehrers davon anzuführen. Ein Theatrum praesentiret sich sehr wohl im Gesichte, hingegen hat ein anderes den Vorzug, dass die Stimmen lieblicher und deutlicher ins Gehör fallen. Wer curieux ist, nimmt so viel er kan an allen Theatris die vornehmsten Längen und Weiten ab; Mehr hiervon zu gedencken, will sich an diesem Orte nicht schicken. Ich will dieses wenige hier en passant sagen: Ein Weissheitliebendes Gemühte, kan nach den rigoreusen Reguln der wahren Weissheit, wider die Eitelkeit der Opera ein und anderes zu sagen finden, doch kan ein Kunst-liebender Sinn an einem Theatro, welches nach den Reguln der Mechanica, der Mahlerey, der Perspectiv, der Antiquität, und der Thon-Kunst wohl eingerichtet ist, vielfältige Anlass zu allerley solider Ergetzung haben. Im übrigen ist freylich nichts löblichers, als was GOtt zu Ehren, den gemeinen Besten zu Nutzen, und grossen Herren zur rechtmässiger Erfrischung nach den schweren Regiements-Sorgen gerichtet.

Digitized by Google

(ursprünglich mit Orchester; von Francesco Durante, ein Concert in E-moll für die Orgel von Wilhelm Friedemann Bach, Offertorium für vierstimmigen Chor mit Orgelbegleitung (ursprünglich mit Orchester) von Mozart, den 128. Psalm für eine Sopran- und eine Tenorstimme mit Orgelbegleitung von Maximilian Stadler (1748—1833), ein Responsorium für sechsstimmigen Chor und Soli mit Orgelbegleitung (Op. 7) von Eduard Grell, Recitativ und Arie für Tenor aus dem Oratorium »Die Zerstörung Jerusalems« von Ferdinand Hiller und endlich den zweiten Psalm für Doppelchor und Soli von Mendelssohn.

Fürwahr ein ebenso reichhaltiges als interessantes Programm, für welches wir dem Dirigenten zu aufrichtigem Danke verpflichtet sind; vielleicht dürften wir den unbescheidenen Wunsch aussprechen, derartige historische Concerte öfter zu veranstalten. Wir wissen freilich recht wohl die grossen Schwierigkeiten einer solchen Aufführung zu schätzen und dass es unendlich mehr Mühe kostet, derartige ältere Werke — namentlich a capella-Gesänge — einzustudiren, als solche, in welchen das Orchester den Stimmen eine wesentliche Stütze bildet. Es ist dies zugleich eine vortreffliche Schule für den Chor. So einfach diese Compositionen auch aussehen mögen, wie z. B. die improperien Palestrina's, wie schwer sind diese ruhig fortschreitende Accorde zu singen, wie sehr schwer hält es in der Stimmung zu bleiben! Der Chor entledigte sich in bisweilen anzuerkennender Weise seiner schwierigen Aufgabe, nur schade, dass der Sopran am Schluss der Improperien eine gewisse Müdigkeit bekundete und etwas sank; ein gewisser Schleier lag überhaupt über den sonst so frisch und hell klingenden Sopran des Chors, was wohl den abnormen Witterungsverhältnissen zuzuschreiben sein dürfte; ebenso klang der Tenor ziemlich dünn.

Den einzelnen Pièçen waren in dankenswerther Weise biographische und sonstige Notizen beigefügt; die dem kürzlich erschienenen Riemann'schen Musik-Lexikon entnommene Anmerkung über Durante rechnen wir indess nicht zu diesen, wie es denn überhaupt nicht förderlich sein kann, die historischen Bemerkungen den modernen lexikalischen Handbüchern zu entnehmen, da die Autoren derselben von den betreffenden Werken keine Kenntniss haben, auch garnicht haben können. Es ist richtig, dass Durante zu den bedeutendsten Vertretern der neapolitanischen Schule gehört, aber von einem grossen Einfluss der römischen Schule in den uns bekannten Werken dieses Componisten haben wir uns nicht überzeugen können. Freilich sagt Riemann, dass der Einfluss der römischen Schule schon daraus hervorgehe, dass Durante nur Kirchenmusik geschrieben habe. Eine seltsame Folgerung! Uebrigens ist es nicht einmal richtig, dass Durante nur Kirchenmusik geschrieben, er hat auch mehreres für die Kammer, Madrigale, sowie Claviersonsten componirt. Der grosse Unterschied der Werke Durante's von jenen der römischen Schule springt uns am deutlichsten in seiner Missa a la Palestrina in die Augen. Die beste seiner Arbeiten sind die von Violinen, Violen und Hörnern begleiteten Lamentationen, welche er im Jahre 1751 schrieb. Sein oben angeführtes Magnificat dagegen ist kein bedeutendes Werk. Die Chöre sind sehr knapp gehalten und erinnern stark an den Weihrauch und den Prunk des katholischen Cultus. Am besten gefiel uns das *Gloria patri*, jedoch der Schluss desselben schwächt den bedeutenden Eindruck wieder ab. Sehr stilvoll, ja dramatisch ist der Satz: *Deposuit potentes* gehalten. Das Glänzende, Festliche überwiegt überhaupt in Durante's Compositionen, und ein gewisser theatralischer Pomp, sowie ein auf Erzielung äusseren Effectes gerichtetes Streben lässt sich daneben nicht absprechen.

Die Soli wurden von Mitgliedern des Vereins gesungen und ist daher der strenge Massstab der Kritik hier nicht anzulegen, doch dürfte die Leistung der Frau Schuster hier um so mehr erwähnt werden, als dieselbe über eine prachtvolle und gut geschulte Altstimme verfügt, und auch ihr Vortrag nichts von einer Dilettantin verräth.

Zum Schluss haben wir noch dem Organisten Herrn Ferdinand Krauss unsere vollste Anerkennung für sein gediegenes Spiel auszusprechen.

Montag, den 27. Februar, fand der dritte Kammermusikabend der Herren Pruckner, Singer und Cabisius statt. Eröffnet wurde derselbe mit der reizenden Sonate für Pianoforte und Violine in Es-dur Op. 12 von Beethoven, welcher »Introduction und Polonaise« für Pianoforte und Violoncell Op. 3 von Chopin folgte. Durch besonderen Inhalt ragt letztere Composition gerade nicht hervor. Eine Sonate für Violine von F. W. Rust mit Pianoforte begleitung von David wurde von Hofconcertmeister Professor Singer mit spielender Ueberwindung der grossen technischen Schwierigkeiten glänzend vorgetragen. Den Schluss des Concerts bildete das Trio Op. 110 von Schumann, welches von den drei Künstlern in ganz ausgezeichneter Weise wiedergegeben wurde.

Freitag, den 8. März, gab die Pianistin Flora Friedenthal aus Warschau im Concertsaal der Liederhalle ein Concert. Leider war der Besuch ein sehr schwacher, und die ganz vortrefflichen Leistungen der Dame hätten wahrlich einen volleren Saal verdient. Wir stehen nicht an, die junge Künstlerin für eine der bedeutendsten Pianistinnen der Gegenwart zu erklären; sie verbindet eine enorme, tüchtig und solid ausgebildete Technik mit einer selbstständigen musikalischen Auffassung; da ist nichts Eingelerntes, überall tritt uns die denkende Künstlerin entgegen, in ihrem Spiel ist Individualität. Sie begann mit dem Vortrag der Sonate in C-moll Op. 111 von Beethoven, welcher sie Pièçen von Brahms, Raff, Chopin, Moszkowski, Silas und Scarlatti folgen liess. Den Schluss bildete der ganz brillant gespielte »Hochzeitsmarsch und Elfenreigen« aus dem Sommernachtstraum von Mendelssohn-Liszt. Wir hätten nichts dagegen, wenn diese Verhalhornung der schönen Mendelssohn'schen Musik von den Concertprogrammen unserer Pianisten verschwände.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Göttingen.

Mt. Den vom Musikdirector Hille im verflossenen Winter veranstalteten akademischen Concerten kann man einen Vorwurf wegen Mangel an Vielseitigkeit gewiss nicht machen. Nicht nur brachten sie Werke für Orchester, sondern auch solche für Kammermusik, wir hörten kleinere Chorwerke und ein grosses Oratorium — »Josua« von Händel, von dem nachher noch die Rede sein wird —, ausserdem wurden uns sehr tüchtige auswärtige Sänger und Spieler vorgeführt. So hatten wir im ersten Concert als Gast den vortrefflichen Baritonisten Herrn v. Milde, Opernsänger in Hannover, dessen edle Vortragsweise und schön geschulte und frisch klingende Stimme allgemein ansprachen. Er sang unter reichem Beifall eine Arie aus »Jessonda« von Spohr und Lieder von Haydn, Schumann, Franz. Das Orchester führte meist lobenswerth aus Beethoven's zweite Symphonie, das Andante aus der ersten Symphonie von Brahms und Mendelssohn's Ouvertüre zum Sommernachtstraum. Letztere liess in Bezug auf Reinheit der Bläser zu wünschen übrig. Am besten gelang die Symphonie. Das zweite Concert war der Kammermusik gewidmet. Der Verein für Kammermusik zu Hannover: die Herren Concertmeister Hasnflein und Kammermusici Kaiser, Kirchner, Matya spielten Beethoven's Streichquartett Op 59 Nr. 3 und bewährten vollkommen den Ruf, der ihnen vorausging. Durch ihren geistig wie technisch gleich ausgezeichneten Vortrag setzten sie sich sofort fest in der Gunst des Publikums. Im Verein mit Herrn Kapell-

Digitized by Google

meister Frank aus Hannover wurde noch Schumann's ewig junges Clavierquintett Op. 44 vorgetragen und ebenfalls zur vollsten Geltung gebracht, wozu der Pianist, Herr Frank, nicht wenig beitrug. Derselbe ist ein sehr gediegener Spieler, was auch der Vortrag dreier kleiner Stücke von F. Schubert bewies. Was diese selbst betrifft, so passten sie eigentlich nicht in den Rahmen des Programms, jedenfalls wäre der Vortrag noch eines grösseren Werkes, mit oder ohne Streicher, mehr am Platze gewesen. Die Leistungen der fünf Künstler wurden vollauf gewürdigt und rogten das Publikum zu lebhaftem Beifall an. Im dritten Concert liess sich ein Stadtkind hören: der Pianist Herr Ed. Reuss, derselbe in Kassel domicilirend. Er spielte das Beethoven'sche Es-dur-Concert, den Clavierpart in der Chorphantasie von Beethoven und kleinere Sachen von Chopin und Liszt, seinem Lehrer. Sein Streben nach immer grösserer Vervollkommnung ist vom besten Erfolge begleitet, und die Wiedergabe namentlich des Beethoven'schen Concerts fand ungetheilten Beifall bei Kennern und Laien. Neben bedeutender technischer Fertigkeit sind besonders hervorzuheben des jungen Künstlers schönes Piano und Elasticität in Anschlag und Spielweise. Der Vortrag des Concerts schlug ein und war mit wohlverdientem Beifall und Hervorruf verbunden, der Herrn Reuss auch noch dem Vortrage der Solosachen zu Theil wurde. Die Singakademie half mit bestem Erfolg die Chorphantasie Op. 80 von Beethoven, mit der sich auch Herr Reuss gut abfand, ausführen und trug ausserdem a capella vor ein stimmungsvolles altfranzösisches Lied und den bekannten kleinen Chor »Du Hirte Israels« von Bortniansky, der den Sängern Gelegenheit bot, ein schönes Piano hören zu lassen. Den Schluss des Concerts bildete die Oxfordsymphonie von Jos. Haydn, die nach der Chorphantasie mit ihrem gewaltigen Schlusse ein wenig abfiel. Sie passte überhaupt nicht ins Programm hinein und verlangerte unnöthigerweise das Concert, das so schon volle zwei Stunden gewährt hatte. Gespielt wurde sie übrigens vom Orchester recht brav. Auch die Chorphantasie mit ihren häufigen Stellen in den Blasinstrumenten ging gut von statten, und ebenso wurde im Beethoven'schen Concert mit Aufmerksamkeit vom Orchester gespielt und begleitet. Um nichts zu vergessen, sei noch bemerkt, dass von einem stimmbegabten Tenoristen, einem bereits im vorjährigen Bericht lobend erwähnten Studiosus D., zwei Schubert'sche Lieder vorgetragen wurden, dass aber weder die Lieder noch des Sängers schöne Stimme zur Geltung kamen. Der Sänger war nicht gut disponirt und wurde dazu noch vom Begleiter wenig unterstützt. Mit gutem Erfolge dagegen sang Herr D. in einer von unserm Musikdirector mit der Singakademie zu wohlthätigen Zwecken veranstalteten Privat-Aufführung der »Kreuzfahrer« von Gade die Partie des Rinaldo. Fräulein Taudien, eine recht tüchtige Sängerin aus Cassel, führte darin zu Aller Zufriedenheit die Partie der Armida aus, und Herr Maier P. von hier war ein vortrefflicher Eremit. Mehr will Referent nicht verrathen von der Aufführung, er möchte sonst allzu indiscret erscheinen. Was sonst an Concerten, von auswärtigen Künstlern veranstaltet, vorkam, mag hier eingefügt werden.

Zu Anfang des Semesters gab die Kammervirtuosin Fräulein Mery Krehs aus Dresden ein gut besuchtes Concert. Ihre ausgezeichnete enorme Technik besonders fordert zu Beifall und Anerkennung heraus, und diese wurde ihr auch in reichem Masse. Sie spielte Classisches und Modernes, die Sonate Op. 53 C-dur von Beethoven, Fuge A-moll von Seb. Bach und Solostücke von Schumann, Weber, Rubinstein, Liszt, alles verstandig, nichts verfehlt, das Eine trocken, das Andere schwungvoll. Der Flügel, den sie spielte und der auch von den Herren Frank und Reuss benutzt wurde, war aus der Fabrik von Rittmüller hieselbst und bewährte sich als ein in jeder Beziehung gelungenes Instrument. Es wäre geradezu thöricht, wenn concertirende Clavierspieler Instrumente importiren wollten, können sie sie doch am Orte in gleicher Güte haben. In dem Concert von Frl. Krehs trat auch eine junge Sängerin auf, Frl. Hundsgger aus Hannover, deren nicht gerade bedeutende, aber sympathische Stimme für den Liedervortrag, auf den sie sich löblicherweise auch beschränkte, wohl geeignet erscheint. Auch sie wurde gleich Fräulein Krehs durch Beifall und Hervorruf ausgezeichnet. Die städtische Kapelle spielte Cherubini's Lodoiska-Ouvertüre und das Andante aus Beethoven's C-dur-Symphonie lobenswerth. Eine Quartett-Soirée, welche ebenfalls gut besucht war, gab der Weimarer Quartett-Verein: die Herren Concertmeister Kompel und Kammervirtuosen Freiberg, Nagel, Grützmacher, und wir hörten von ihnen drei Quartette, Op. 77 G-dur von Haydn, Es-dur von Mozart, Op. 130 B-dur von Beethoven. Der Vortrag des letztgenannten Werkes war eine vortreffliche Leistung, für die den vier Künstlern besonderes Lob gebührt. Sonst liess ihr Ensemble mehrfach feine Abrundung, Egalität vermissen; so that sich z. B. stellenweis das Violoncell unmotivirt hervor oder gab die tiefste Saite der ersten Geige zu rauhe Töne von sich. An Beifall und Hervorruf fehlte es nicht. Nachträglich sei auch noch eines im Juli vorigen Jahres von Mitgliedern der Berliner Domchors (nur Männern) gegebenen geistlichen Concerts (in der Kirche) Erwähnung geschehen, in welchem Soli von den Herren Holdrün (Tenor) und Grün (Bariton), sowie Chors aus älterer wie neuer und neuester Zeit vor einem zahlreichen Hörerkreise ganz vorzüglich vorgetragen wurden.

Am Schluss des Semesters nun führte Musikdirector Hilie mit der Singakademie, und zwar hier zum ersten Mal, das Oratorium »Josua« von Händel auf. Zu der Aufführung hatte sich eine zahlreiche Zuhörerschaft eingefunden, die dem Werke mit unverkennbarem Behagen und Interesse folgte. Dies konnte man allein schon daraus ersehen, dass zum ersten Mal bei einer Oratorien-Aufführung hier sich lauter Beifall Bahn brach, während man es bis dahin stets beim stillen Beifall bewenden liess. Mit dieser Sitte hat nun das Publikum gebrochen und es soll ihm deshalb kein Vorwurf gemacht werden. Zu Gunsten des stillen Beifalls lässt sich freilich manches sagen; der laute Beifall aber hat für sich, dass er den Sänger hebt, ihn anfeuert, sein Bestes zu geben, dass er einen löblichen Wetteifer unter den Mitwirkenden hervorruft, der dem betreffenden Werke nur zu gute kommen kann und dass er endlich auch das anfeuernde Publikum selbst wach erhält und zu verdoppelter Theilnahme anregt. Wegen dieser augenblicklichen guten Wirkung des lauten Beifalls will Referent sich gern für ihn erklären. Bei der in Rede stehenden Aufführung hatten übrigens die Zuhörer, die sie einmal angefangen ihren Beifall zu äussern, gleich mehr thun und häufiger applaudiren sollen, Gelegenheit dazu wurde ihnen genug geboten.

Was die Aufführung selbst betrifft, so kann man sie mit Recht gelungen nennen und so ward sie auch allerseits genannt. Der Chor war gut geschult und sang mit wahrer Lust, gut hielt sich im Ganzen auch das Orchester. Ein paar Unsaubernissmerkeiten desselben, sowie ein etwas zaghafter Einsatz der einen oder andern Chorstimme wurden wohl nur vom Eingeweihten bemerkt. Die Solisten entsprachen nicht nur allen billigen Anforderungen, sondern leisteten zum Theil ganz Vorzügliches, und da sei in erster Reihe genannt die Vertreterin des Alts, die Concertsängerin Fräulein Marie Scheider, Tochter des vor kurzem verstorbenen Gesangprofessors Schneider in Cöln. Die junge Künstlerin ist für das Oratorium wie geschaffen. Eine schön geschulte kräftige, dabei modulationsfähige und umfangreiche Stimme, durchgeistigter Vortrag, edle getragene Singweise, was kann man mehr verlangen. Sie war es, welche zuerst die Zuhörer zu lautem Beifall hinriss und zwar durch den meisterhaften Vortrag der Arien »Krampfi der Held, nach Beute begehrend« und »Gefahren umringt mich«. Die Sopranistin, Fräul. Mathilde Koch aus Stuttgart, verrieth gleichfalls gute Schule. Auch sie ist die Tochter einer renommirten Gesangslehrers, des am Stuttgarter Conservatorium thätigen Professors Koch. Der leicht bewegliche wohlklingenden Stimme der jugendlichen Sangerin gelangen Coloraturen besonders gut, z. B. in der herrlichen Arie »O hatt' ich Jubal's Harf'«, dem Vortrag dem auch mit lautem Beifall belohnt wurde. Nicht minder gut trug sie vor die reizvolle Arie »Horch, 's ist der Vogel Morgenschlag«. Auch die beiden Duette Achsa's und Othniel's wurden von den Damen gelungen zu Gehör gebracht. Die Partie des Caleb (Bass) sang ein Mitglied der Singakademie, kein Sänger von Fach, aber ein Dilettant, der schon häufiger Oratorienpartien mit Erfolg durchgeführt hat und vor dessen Kunsterfigkeit man alle Achtung haben muss, wie z. B. hier wieder der Vortrag der imposanten Arie »Seht, wie rost der Fiemmen Gluth« bewies. Dass Herr Universitätsmaler P. auch in der getragenen Singesweise zu Hause ist, zeigte er bei dem tiefinnigen »Soll ich in Memre's Segensau'n«. Den Josue (Tenor) sang gleichfalls ein Mitglied der Singakademie, der vorhin schon erwähnte Studiosus D., mit dessen Leistung man alle Ursache hatte zufrieden zu sein; namentlich gelang ihm gut die Arie »Auf, Israel, auf«. Lohende Erwahnung verdient noch seine deutliche Textaussprache im Recitativ.

Ohne Kürzungen pflegt es bei Handel'schen Oratorien gewöhnlich nicht abzugehen. Auch im »Josua« war gekürzt, aber nur spar-

Digitized by Google

lich; alles, was in besonderem Grade hervorragend, charakteristisch oder wirksam ist, blieb und es fielen nur etwa vier Arien nebst den mit ihnen in directer Verbindung stehenden Recitativen, wodurch nichts weniger als fühlbare Lücken ins Ganze gerissen wurden. So blieben die Solopartien denn auch sogenannte dankbare. Die Chöre waren sämmtlich beibehalten, was nur zu loben ist. Wenn »Josua«, lediglich als Chorwerk betrachtet, auch nicht auf derselben künstlerischen Höhe steht mit anderen Händel'schen Oratorien — von dem unerreichten »Israel in Aegypten« ganz zu schweigen —, so steht doch der Händel'sche Chor, mag er knapp gefasst oder breit ausgeführt, polyphon oder homophon gehalten sein, zu einzig in seiner Art da, als dass man gern auf ihn verzichtete. Wie schon gesagt, fand das herrliche Werk, das von keinem Gesangvereine von Bedeutung unberücksichtigt gelassen werden sollte, beim Publikum ungetheilten Beifall, der sich denn auch am Schlusse der Aufführung Luft machte.

Friedrich Kücken.

Ein Künstlerleben.

J. v. W. Dass das deutsche Lied jetzt eine so weite Verbreitung all und überall gefunden und es erschallt im weiten Erdenrund, wo nur Söhne Germaniens zusammen weilen, dass bei uns im lieben Vaterland daheim kein Städtchen, und sei es auch noch so klein, gefunden werden dürfte, welches nicht seine »Liedertafel« oder »Gesangverein« besitzt und unsere allgemeinen Sängerfeste, bedeutend mit zu den adelsten und wahrsten grösseren Volksfesten vom Fuss der Alpen bis zu den Dünen der Nordsee, von den Ufern des Rheins bis zu denen der Weichsel zählen, daran hat Friedrich Kücken unbedingt ein sehr bedeutendes Verdienst. Seit langer denn fünfzig Jahren wirkte er mit unermüdlichem Eifer für das deutsche Lied, und fast kein Gesangsfest ward gefeiert, keine fröhliche Sängerfahrt, wo immer es auch sei, unternommen, wobei nicht Kücken'sche Lieder mit immer gleicher Lust gesungen wurden. Und darum ist sein Name auch so populär, wie nur der irgend eines anderen Pflegers und Förderers der edlen Frau Musica, und sein jetzt erfolgter Tod wird aufrichtiges und schmerzliches Bedauern in Palast und Hütte unseres gemeinsamen Vaterlandes, ja auch jenseits des Ocean's, wo nur Deutsche hausen, mit vollem Rechte erregen.

So dürfte denn eine kurze Biographie des am 3. April Abends 10 Uhr plötzlich an einem Schlaganfalle verschiedenen Componisten Jedermännlich Ansprach auf allgemeines Interesse erheben. Wir selbst konnten Kücken seit mehreren Decennien genau und verkehrten gern und viel mit ihm, so dass unsere Darstellung dadurch vielleicht einigen Werth erhalten konnte. Es ist ein so langes und glückliches Leben, wie es leider nur wenigen Sterblichen beschieden worden, welches wir hier zu schildern versuchen.

Friedrich Wilhelm Kücken ward am 16. November 1810 in dem kleinen, unweit Lüneburg an der Elbe gelegenen Hannoverschen Städtchen Bleckede, in bescheidenen Lebensverhältnissen geboren. Sein Vater, ein einfacher schlichter Mann damaliger Zeit, hatte einen kleinen Ackerbestitz, war aber durch die mehrjährigen schweren Kriegszeiten in seinen Vermögensumständen zurückgekommen, dass er zugleich auch die Frohnerei in Bleckede pachten und das damals noch im Wahn des Volkes ziemlich verachtete Geschäft eines Frohnas, durch einen eigens dazu gehaltenen Knecht, betreiben lassen musste, um seine zahlreiche Familie ernähren zu können. Er soll dabei aber eine für seine Verhältnisse ziemlich ungewöhnliche Bildung und namentlich auch eine grosse Vorliebe für die Musik besessen und fertig die Flöte gespielt haben, hatte er in seiner Jugend doch auch als Musikus mehrere Jahre in einem Regimente des jetzigen Kurfürstenthums Hannover gedient und war als solcher weit in der Welt umhergekommen. Von seinem Vater hatte Friedrich den Sinn für Musik geerbt, denn schon als kleiner Knabe schnitzte er sich Flöten aus Weidenstrauch und blies darauf mit einer Fertigkeit, die alle seine Spielgefährten in gerechtes Erstaunen setzte, die anderswo gehörten Melodien. Das Clavierspiel lernte er auf einem alten Klimperkasten, den er in einer Rumpelkammer des väterlichen Hauses gefunden, dabei zeichnete er sich in der Bürgerschule von Bleckede sehr durch Fleiss und Fähigkeit aus, und galt für einen ebenso talentvollen, wie wohlgesitteten Knaben.

Trotz seiner bescheidenen Lebensstellung vereinigte der alte Kücken häufig an den Winter- oder Feiertag-Abenden jüngere Leute, die, wie er, leidenschaftlich die Musik liebten, in seinem Stübchen zur Aufführung von Quartetten. Bei dieser Gelegenheit lernte ein junger talentvoller Gehilfe des Stadtmusikus in Bleckede, Lührs, die älteste Schwester Friedrich Kücken's kennen und lieben, verlobte sich mit ihr und führte sie dann, als er die Stelle des ersten Violinisten bei dem damaligen, vom alten Schauspieldirector Krampe geleiteten Theatern in Schwerin erhielt, als seine Gattin dorthin. Dies Ereigniss sollte von entscheidendem Einfluss auf Friedrich Kücken's ganzes ferneres Lebensschicksal werden. Auf dringendes Bitten seines Schwiegersohnes Lührs, gab der Vater diesem zu, seinen Sohn nach Schwerin zu nehmen, damit er dort in dessen Haus seine fernere Erziehung erhalten und sich ganz der Musik widmen könne, wozu in Bleckede freilich jede Gelegenheit gemangelt hatte.

So kam Friedrich Kücken im Jahre 1822 als zwölfjähriger Knabe zu seinem Schwager Lührs nach Schwerin, welches er von da an ganz als seine zweite Vaterstadt betrachtete. Er besuchte daselbst noch einige Jahre hin zu seiner Confirmation die Schule, trieb aber zugleich mit dem grossten Eifer praktisch und theoretisch das Studium der Musik, wobei ihm sein Schwager, der ein sehr gebildeter Musiker und zugleich Hoforganist an der Schlosskirche war, die beste Unterweisung ertheilen konnte. Die grossherzoglichen Kammermusiker Aron und Rettberg waren daneben seine Lehrer im Generalbass wie im Violin-, Flöten- und Clavierspiel. Da aber Kücken von seinem Vater nur einen äusserst geringen Geldzuschuss erhalten konnte, so war er frühzeitig auf eigenen Erwerb angewiesen und spielte schon mit siebenzehn Jahren, zuerst die zweite Flöte und später die Violine in dem krampe'schen Theater, welches später zum Hoftheater erhoben wurde. Im Jahre 1830 veröffentlichte er seine erste grössere Composition, eine Cantate zur Vermählungsfeier des damaligen Hauptmanns von Sell, Convenreurs des jetzigen Grossherzogs Friedrich Franz von Mecklenburg-Schwerin. Auch für das in Schwerin garnisonirende Jägerbataillon schrieb Kücken als zwanzigjähriger Jüngling einen »Jägermarsch«, der noch gegenwärtig hastig und gern gespielt wird. Er war durch diese Arbeiten dem damals in Schwerin residirenden Erbgrossherzog Paul Friedrich und dessen Gemahlin Alexandrine, der Schwester Kaiser Wilhelm's, vortheilhaft bekannt geworden. Um zu prüfen, ob der älteste Sohn des erbgrossherzoglichen Paares, Prinz Friedrich Franz, Anlage und Neigung für die Musik besasse, ward Kücken ausersehen, ihm den ersten Elementarunterricht im Clavierspiel zu ertheilen. Da sich aber nach einigen Monaten die Ueberzeugung aufdrängte, dass der junge Prinz keineswegs musikalisch veranlagt war, so wurde dieser Unterricht vernünftiger Weise sehr bald wieder eingestellt. Für Kücken's späteres ganzes Lebensschicksal sollte diese kurze Zeit seiner Lehrerschaft aber von entscheidendem Einfluss sein. Er war dadurch der gesammten grossherzoglichen Familie näher bekannt geworden und die treue Anhänglichkeit, die er selbst für alle Glieder derselben stets bewies, wie auch die vielfachen Beweise von Gute, welche er bis an sein Lebensende von dem grossherzoglichen Hause wieder empfing, ward hier zuerst begründet. Vor Allem blieb sein früherer Schüler, der jetzt regierende Grossherzog Friedrich Franz von Mecklenburg-Schwerin über fünfzig Jahre hindurch der wahre Freund und huldige Gönner Kücken's, um endlich als aufrichtiger Leidtragender zu Fuss dessen Sarge, vom Trauerhause bis zur Gruft auf dem weit entfernten Kirchhofe, zu folgen. Um aber dem jungen Violinisten die Mittel zur besseren Ausbildung seines Talents zu gewähren, als er solche in dem damals noch ziemlich kleinen Schwerin finden konnte, setzte der Erbgrossherzog Paul Friedrich diesem auf drei Jahre eine ansehnliche Pension aus. Wer war glücklicher als Kücken, dem nun die ganze Welt offen stand. Die Erbgrossherzogin Alexandrine versah ihn ausserdem mit mehreren gewichtigen Empfehlungsschreiben an musikalische Celebritäten und sonstige Personen von Ansehen in ihrer Vaterstadt Berlin, und mit frohem Herzen und leichtem Gepäck hielt der zweiundzwanzigjährige Jüngling im Herbst 1832 seinen Einzug in die jetzige Hauptstadt des deutschen Reichs. Ein ernstes Studium des Generalbasses unter dem bekannten Lehrer Birnbaum bildete zuerst seine Hauptbeschäftigung, daneben besuchte er viele Concerte, sonstige Musikaufführungen und besonders auch die Opernvorstellungen im königlichen Hoftheater, zu denen der Intendant Graf Redern, dem er von der Erbgrossherzogin Alexandrine warm empfohlen war, ihm einen Freiplatz im Parterre bewilligt hatte. Bald sollte der dreissige und so überaus talentvolle junge Mann auch die schönen Früchte seines ernsten Strebens ernten. Ein von ihm componirtes Musikstück »Luminsky's Ulanen«, machte nicht allein in Berlin, sondern selbst in Paris allgemeines Aufsehen und erwarb ihm zuerst seinen guten Ruf als Componist. Bald folgten nun auch die reizenden Compositionen mehrerer Lieder, die noch jetzt sehr gern gesungen werden, wie z. B. »Maurisches Ständchen«, »Mädchen von Juda«, »Ach wärst du doch mein eigen«, »Spazieren wollt ich reiten«, »Nun reicht mir eine kanne Wein«, ebenso wie auch die bekannten Sonetten und Duos in Sonatenform

(Schluss folgt.)

Digitized by Google

[66] Demnächst erscheint in meinem Verlage:

Friedensmarsch

für

Pianoforte zu vier Händen

componirt

von

Ernst Matthiae.

Op. 14.

Preis 80 ₰.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[61] Neuer Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Phantasie

nach Worten der heiligen Schrift

für

Orgel

componirt

von

Hans Huber.

Pr. 4 ℳ.

[62]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Gurlt, Th., Op. 46. **Fünftes Quartett** für 2 Violinen, Viola u. Violoncell. Partitur ℳ 3,75. Stimmen ℳ 4,50.

Henschel, Georg, Op. 38 und 34. **Thüringer Wald-Blumen.** Lieder im Volkston mit Begleitung des Pianoforte. Einzelausgabe:

No. 1. »Verstohlen geht der Mond auf« (Volkslied). 50 ₰.
- 2. »Vöglein im Tannenwald pfeift so hell« (Volkslied). 50 ₰.
- 3. »Wenn du bei mei'm Schatzel kommst« (Volkslied). 50 ₰.
- 4. »Lebe wohl, lebe wohl, mein Lieb'« (L. Uhland). 50 ₰.
- 5. *Die Rose.* »Die Rose blüht, ich bin die fromme Biene« (Christian Weise). 50 ₰.
- 6. *Rosmarin.* »Es wollt' ein Jungfrau früh aufsteh'n« (Volkslied). 50 ₰.
- 7. *Marienwürmchen.* »Marienwürmchen setze dich« (Volkslied). 50 ₰.
- 8. *Liebesklagen des Mädchens.* I. »Nach meiner Lieb'« (Aus des Knaben Wunderhorn). 50 ₰.
- 9. *Liebesklagen des Mädchens.* II. »Wer sehen will« (Aus des Knaben Wunderhorn). 50 ₰.
- 10. »Ich hab' die Nacht geträumet« (Volkslied). 50 ₰.
- 11. *Der Holdselgen.* »Der Holdselgen sonder Wank« (J. H. Voss). 50 ₰.
- 12. *Mei Schätzerl.* »Blaus Aeugle, rothe Bäckle« (Volkslied). 50 ₰.
- 13. »Wenn ich ein Vöglein wär'« (Volkslied). 50 ₰.
- 14. *Schweizerlied.* »Uf'm Bergli bin i g'sässen« (Goethe). 50 ₰.
- 15. *Müllers Abschied.* »Da droben auf jenem Berge« (Aus des Knaben Wunderhorn). 50 ₰.

Hiller, Ferd., Op. 108. **Leichte Sonatine** für das Pianoforte. ℳ 2,—.

—— Op. 107. **Kleine Suite** für das Pianoforte. ℳ 2,25.

Jugendbibliothek für das Pianoforte zu 4 Händen. Ein Melodienschatz aus Werken alter und neuer Meister gesammelt und zum Gebrauch beim Unterricht bearbeitet von Anton Krause. Siebentes Heft. F. Mendelssohn-Bartholdy. ℳ 2,—.

No. 1. *Phantasie.* Aus Op. 16. — 2. *Lied ohne Worte.* Agitato e con fuoco. — 3. *Menuetto.* »Lenore heller als die Sonne« (Aus den Einzelgesängen.) — 4. »Ich bin ein vielgereister Mann«. Aus dem Liederspiel: *Die Heimkehr aus der Fremde.* — 5. *Andante sostenuto.* Aus den »Kinderstücken« Op. 72. — 6. *Intermezzo.* Aus dem »Sommernachtstraume«.

Lang, Josefine, Liederbuch für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1. Heft. 20 Lieder für höhere Stimme. 2. Heft. 28 Lieder für tiefere Stimme. Gr. 8. Cart. ℳ 3,—.

Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Dritte Reihe.

No. 247. **Speidel, Wilhelm,** Gondoliera. »O komm zu mir« Op. 1. No. 4. 30 ₰.
- 248. —— Letzter Besuch. »Ich hab' vor ihr gestanden« Op. 1. No. 5. 30 ₰.
- 246. —— Sie ist mein. »O schneller, mein Ross« Op. 1. No. 6. ℳ 1,—.

Mozart, W. A., Sonate für 2 Violinen, Bass und Orgel (Koch.-Verz. No. 296). Für Pianoforte und Harmonium bearbeitet von Paul Graf Waldersee. ℳ 1,75.

Peries musicales. Sammlung kleiner Clavierstücke für Concert und Salon.

No. 104. **Reinecke, C.,** Aus »Tausend und eine Nacht«, Op. 154, No. 28. 50 ₰.
- 103. —— Zur Nacht, Op. 154, No. 24. 50 ₰.
- 102. —— Brautgesang. Op. 154, No. 26. 50 ₰.

Rubinstein, Anton, Op. 15. **Sonate** pour Piano et Violoncelle. Nouvelle Edition revue par l'Auteur. ℳ 7,50.

Mendelssohn's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Einzelausgabe.

Serie XV. No. 118. Musik zu **Oedipus in Kolonos** von Sophokles. Op. 93.

No. 3. Chor. »Zur rossbesteigenden Flur«. Clavierauszug und Singstimmen ℳ 1,50.

Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Serienausgabe. — Partitur.

Serie VI. **Arien, Duette, Terzette und Quartette mit Begleitung des Orchesters.** Band I. No. 1—23. ℳ 18,50.

☛ Dieselben in eleganter Originalleinband ℳ 19,50. ☚

Einzelausgabe. — Partitur.

Serie XI. **Täne für Orchester.** No. 14—34.

No. 14. Contretanz. (Koch.-Verz. No. 123.) 30 ₰. — 15. Vier Contretänze. (Koch.-Verz. No. 267.) 45 ₰. — 16. Fünf Menuette. (Koch.-Verz. No. 461.) 75 ₰. — 17. Sechs Contretänze. (Koch.-Verz. No. 462.) 30 ₰. — 18. Zwei Menuette mit eingefügten Contretänzen. (Koch.-Verz. No. 463.) 60 ₰. — 19. Neun Contretänze oder Quadrillen. (Koch.-Verz. No. 346.) ℳ 1,05. — 20. Contretanz »La bataille«. (Koch.-Verz. No. 535.) 45 ₰. — 21. Contretanz (»Der Sieg vom Helden Koburg«). (Koch.-Verz. No. 587.) 45 ₰. — 22. Zwei Contretänze. (Koch.-Verz. No. 603.) 45 ₰. — 23. Fünf Contretänze. (Koch.-Verz. No. 609.) 60 ₰. — 24. Contretanz (Les filles malicieuses). (Koch.-Verz. No. 610.) 30 ₰.

Einzelausgabe. — Stimmen.

Serie XVI. **Concerte für das Pianoforte.**

No. 22. Concert Es dur *C.* (Koch.-Verz. No. 482.) ℳ 7,50.
- 23. Concert A dur *C.* (Koch.-Verz. No. 488.) ℳ 6,30.

Einzelausgabe. — Singstimmen.

Serie I. **Messen.**

No. 7. Missa brevis für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Bass und Orgel. D dur. *C.* (K.-V. 194.) ℳ 1,25.
- 8. Missa brevis für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten, Pauken, Bass und Orgel. C dur *C.* (K.-V. 220.) ℳ 1,25.
- 9. Missa für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Posaunen, 2 Trompeten, Pauken, Bass und Orgel. C dur $^{3}/_{4}$. (K.-V. 257.) ℳ 1,50.
- 10. Missa für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten, Pauken, Bass und Orgel. C dur $^{3}/_{4}$. (K.-V. 258.) ℳ 1,25.

Robert Schumann's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Herausgegeben von Clara Schumann.

Nummernausgabe:

Serie VII. **Für das Pianoforte zu zwei Händen.**

No. 50. Phantasiestücke. Op. 12. No. 1—8. ℳ 6,—.

No. 1. Des Abends. 50 ₰. — 2. Aufschwung. 75 ₰. — 3. Warum? 50 ₰. — 4. Grillen. 75 ₰. — 5. In der Nacht. ℳ 1,25. — 6. Fabel. 75 ₰. — 7. Traumeswirren. 75 ₰. — 8. Ende vom Lied. 75 ₰.

Volksausgabe.

No.

484. **Paganini, Etuden** für das Pianoforte von Liszt. ℳ 5,—.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Dresdener Strasse 44. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 16 Mk. Vierteljährliches Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 26. April 1882. Nr. 17. XVII. Jahrgang.

Inhalt: Rühlmann's Geschichte der Bogeninstrumente. — Anzeigen und Beurtheilungen (Sechs Clavierstücke von Carl Heymann-Rheineck, Op. 1. Katechismus der Musikinstrumente von F. L. Schubert, vierte verbesserte und vermehrte Auflage bearbeitet von Robert Musiol). — Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben des Jahres 1881/82. (Fortsetzung.) — Stuttgart. (Fortsetzung.) — Friedrich Kücken. Ein Künstlerleben. (Schluss.) — Anzeiger.

Rühlmann's Geschichte der Bogeninstrumente.

Der vor einigen Jahren in Dresden verstorbene, in weiten Kreisen bekannte und geschätzte Musiker Julius Rühlmann hinterliess eine Arbeit, an welcher er zwanzig Jahre lang thätig gewesen war. Dieselbe ist jetzt durch seinen Sohn herausgegeben und in prächtiger Ausstattung bei Vieweg in Braunschweig erschienen:

Die Geschichte der Bogeninstrumente, insbesondere derjenigen des heutigen Streichquartettes, von den frühesten Anfängen an bis auf die heutige Zeit. Eine Monographie von **Julius Rühlmann.** ... Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von dessen Sohn Dr. Richard Rühlmann, Professor am kgl. Gymnasium zu Chemnitz.

Braunschweig, Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn. 1882. 2 Bände.

Erster Band: Text, XII und 319 Seiten gr. 8, mit eingefügten Holzschnitten.

Zweiter Band: Atlas mit 13 Tafeln Abbildungen musikalischer Instrumente, in quer Grossfolio.

Gegen 150 kleine und grosse Holzschnitte sind in den Text gedruckt. Die Abbildungen des Atlas geben wir hier im Einzelnen an:

Tof. I: Die Urformen der Bogeninstrumente (arabische, egyptische etc.), 14 Nummern.
Taf. II: Das Trummscheidt, 23 Nummern.
Taf. III: Die Geige-Rubebe, 34 Nummern.
Taf. IV: Die Geige-Lira, 41 Nummern.
Taf. V: Die Radleier (Organstrum), 21 Nummern.
Taf. VI: Der wälische Crwth, 14 Nummern.
Taf. VII: Die Fidel, 35 Nummern.
Taf. VIII: Die Violenformen der Fidel, 30 Nummern.
Taf. IX: Die alten Violen A, 25 Nummern.
Taf. X: Die alten Violen B, 18 Nummern.
Taf. XI: Der Contrabass (Violone), 8 Nummern.
Taf. XII: Bariton & Viola d'amore, 7 Nummern.
Taf. XIII: Viola di Braccio & Lira, 20 Nummern.

Hieraus ergiebt sich also die ansehnliche Zahl von 277 Abbildungen, welche der Atlas enthält. Dieselben machen zwar keinen Anspruch auf raffinirte Feinheit der Darstellung, sind aber sehr klar, deutlich und instructiv. Bei den vielen Bildern musikalischer Instrumente, welche alten Gemälden, Zeichnungen oder Monumenten entnommen wurden, sind die spielenden Personen mit abgezeichnet, so dass man das Instrument in Action sieht. Auf der achten Tafel z. B. hat man allein zwanzig solcher Bilder, und es ist für diejenigen, welche alte Gemälde kennen, unnöthig zu bemerken, dass diese Darstellungen fast sämmtlich von grosser Schönheit sind.

Soviel über den äusseren Inhalt. Wir geben den Lesern von demselben einen genauen Bericht, weil in dem Werke die Zahl der Illustrationen nicht deutlich hervorgehoben ist, weshalb der Reichthum derselben bei der ersten Ansicht nicht genügend zur Anschauung kommen dürfte. Hinderlich ist in dieser Hinsicht ebenfalls das grosse Format des Atlas, da die eingelegten Bogen eine leichte Uebersicht bedeutend erschweren. Für das wirkliche Studium ist des alles unerheblich, die grossen Tafeln sind sogar in mancher Beziehung angenehm; wir sprechen hier aber nur von der ersten Kenntnissnahme und sind unsererseits bemüht, dieselbe dem Leser so anziehend zu machen, wie es einer Recension möglich ist, denn es handelt sich hier um eine wahrhaft bedeutende Publication, welche für lange Zeit ein Quellenwerk bilden wird und der deutschen Musikwissenschaft zur Ehre gereicht.

Dem Buche sind folgende Zeilen als »Ankündigung« vorgedruckt:

»Das nachstehende Werk, ein Product mehr als zwanzigjähriger Arbeit, hat die Aufgabe, eine Geschichte der Bogeninstrumente von ihren fruhesten Anfängen an, bis auf die heutige Zeit zu geben. In Wort und Bild kommt die Entwickelung der wichtigsten Träger unserer modernen Instrumentalmusik, der vier Instrumente des Streichquartettes, zur Darstellung. — Mit besonderer Sorgsamkeit wurden alle Schätze an alten Instrumenten, die an den verschiedenen Punkten Deutschlands noch vorhanden sind, benutzt; die Bilder, Holzschnitte, Kupferstiche aus früherer Zeit, welche Abbildungen von Streichinstrumenten enthalten, sind berücksichtigt, die wichtigsten reproducirt worden; die in verschiedenen Werken verstreuten Nachrichten über diesen Gegenstand finden sich hier gewissenhaft gesammelt und kritisch geschichtet vor. — Es haben sich aus diesem Materiale wichtige Gesichtspunkte für die Entwickelung der Instrumentalmusik und des musikalischen Geschmacks überhaupt ergeben, so dass für den ausübenden Musiker, den Musikschüler und den Liebhaber vielfache Anregung und Belehrung darin erwartet werden darf. Eine erhebliche Lücke in der Culturgeschichte, welche nicht nur von den Historikern, sondern auch von gewissenhaften bildenden und darstellenden Künstlern oft genug schmerzlich empfunden worden ist, soll durch diese Arbeit ausgefüllt werden. Die zahlreichen durchaus quellentreuen Abbildungen ermöglichen es kunftighin, für jede Zeit die damals gebräuchlichen Instrumentformen aufzufinden.

Der Instrumentenbauer erfährt, warum die einzelnen Theile unserer Streichinstrumente ihre derzeitige Beschaffenheit haben und nach welchen Richtungen hin man schon in früheren Jahren Verbesserungen durch Abänderungen versucht hat. Das Studium der Geschichte kann auch hier einen Impuls zu neuen Erfindungen geben und die Verirrung auf Wege verhüten, welche schon durch frühere Erfahrungen als falsch erkannt worden sind.«

Digitized by Google

Wie schon aus unseren obigen Worten zu entnehmen ist, sind wir in der angenehmen Lage, den Behauptungen der »Ankündigung« im Wesentlichen beistimmen zu können. Ursprünglich war das Werk Rühlmann's weiter ausgreifend, indem er sich mit dem Plane trug, die sämmtlichen musikalischen Instrumente geschichtlich zu behandeln. Sein Sohn als Herausgeber setzt im Vorwort auseinander, wie der Verfasser dazu kam, seine Arbeit schliesslich auf die Bogeninstrumente zu beschränken und wie sich dieselbe zu den jüngst in England und Frankreich erschienenen ähnlichen Werken verhält. Herr Prof. Rühlmann sagt: »Eine lange Reihe von Jahren hindurch sammelte er auf diese Weise Materialien für eine Geschichte sämmtlicher musikalischer Instrumente. Allmälig aber überzeugte er sich, dass eine halbwegs befriedigende Lösung dieser Aufgabe das Maass seiner Kräfte übersteigen würde, da ihm als ausübender Künstler, Lehrer am Dresdener Conservatorium und vielgesuchten Privatlehrer für Musik, nur wenig Musse für dieses sein Lieblingsstudium übrig blieb. Obgleich er bereits sehr umfassende Vorarbeiten für eine solche allgemeine Geschichte der Musikinstrumente beendet hatte, entschloss er sich doch zunächst zu versuchen, einen Theil der ganzen Arbeit fertig zu stellen, und wählte dazu die Geschichte der Streichinstrumente unseres heutigen Quartettes. Oft schon glaubte er dem Abschlusse dieses Theiles nahe zu sein, da fand er neue Quellen, die ihm neue Gesichtspunkte eröffneten und er entschloss sich zu nochmaligen Ueberarbeitungen, zu Ausiassungen und Vervollständigungen. Als er endlich glaubte, am Ziele zu sein, erschienen in kurzer Folge zwei Werke mit ähnlicher Tendenz. Das eine: George Hart, The Violin, its famous makers and their imitators. London 1875, hat er noch an einigen Stellen mit benutzen können. Dasselbe beschäftigt sich jedoch wesentlich mit der classischen Periode italienischen Geigenbaues, während mein Vater seine Anfmerksamkeit besonders den noch wenig oder gar nicht erforschten vorhergehenden Perioden gewidmet hat. Auch die neueste französische Publication über diesen Gegenstand: Vidal, Les instruments à archet. Les Faiseurs, les joueurs d'instruments, leur histoire sur le continent européen, 3 Theile. Paris, 1876—1878, ist vorzugsweise der neueren Zeit gewidmet, und gerade mit Rücksicht auf diese Arbeiten hat mein Vater sein Buch da abgeschlossen, wo jene Werke in ihren werthvollsten Partien einsetzen. Keines der im Auslande erschienenen Werke aber hat das in Deutschland so reichlich vorhandene Quellenmaterial auch nur annähernd erschöpft. Gerade diese deutschen Quellen aufgedeckt und ausgebeutet zu haben, dürfte der Hauptvorzug des Werkes meines Vaters sein; dass er dabei das Ausland nicht unberücksichtigt gelassen und, soweit es ihm irgend zugänglich war, auch die dort befindlichen zuverlässigen Nachweise benutzt hat, davon dürfte nabezu jeder Abschnitt Zeugniss ablegen. — Um seiner Arbeit, die er selbst bescheiden als eine Monographie bezeichnet hat, ihre Eigenthümlichkeit und Selbständigkeit zu wahren, hat mein Vater auch darauf verzichtet, sich von jenen ausländischen Autoren die Erlaubniss zu erbitten, einzelne ihrer Abbildungen reproduciren zu dürfen. — Wer sich auf dem Gebiete der Geschichte der Streichinstrumente gründlich zu orientiren wünscht, wird in den nachfolgenden Blättern ausreichendes und vor allem durchaus den Quellen treu entnommenes, wohlgesichtetes Material finden. Wer eingehende weitere historische Studien machen will, wird ohnehin nicht darauf verzichten können, auch jene vorhin genannten französischen und englischen Autoren zu Rathe zu ziehen. — In der Hauptsache war das vorliegende Buch bereits vor der Mitte der siebenziger Jahre abgeschlossen. Der Wunsch, das Geleistete noch immer vollkommener zu gestalten, die Schwierigkeit, eine treue Wiedergabe der Figuren für den Druck zu ermöglichen und die mit den Vorboten eines sich entwickelnden Nervenleidens verknüpfte Aengstlichkeit verzögerten die Publication; da endete der Tod sein von edelstem Streben, von reinster Begeisterung für seine Kunst und seine Wissenschaft erfülltes Leben.« (Vorwort S. VII—X.) Der Herausgeber hätte bei dieser Gelegenheit, wie wir meinen, nicht vergessen sollen anzugeben, wann sein Vater starb. Der Leser wird ein Verlangen haben, solches zu erfahren, nicht nur aus persönlicher Theilnahme, sondern auch, um abschätzen zu können, bis zu welcher Zeit der Verfasser an seinem Werke gearbeitet hat.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Sechs Clavierstücke von **Carl Heymann-Rheinteck.** Op. 4. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1882. Preis 3 ℳ 50 ₰.

Dieses Opus 4 ist der aufmerksamsten Beachtung aller musikalischen Clavierspieler werth. Die Form ist klein, theils liedartig, theils scherzomässig (zweitheilig mit da Capo), doch liegt in den kurzen, sehr abgerundeten Sätzen eine Fülle von tiefer, besonders elegischer, auch leidenschaftlicher Empfindung. Die melodische und harmonische Gestaltung ist durchweg eigenthümlich und oft ganz bezaubernd, vielleicht, doch ohne Anklang, durch Vorliebe für Chopin und Brahms beeinflusst; auch Rudorff's Einwirkung ist gelegentlich zu erkennen.

Die einfache Bezeichnung »Clavierstücke«, wie das Vermeiden von Ueberschriften der einzelnen Nummern, kennzeichnen den rein musikalischen Geist des Werkes. Phantasie hat den Stücken die Gestalt gegeben, jedem eine eigenthümliche und neue, dabei durchaus natürliche Empfindung hat den Inhalt geboren.

Es würde sich wohl der Mühe verlohnen, den Bau der Sätze zu analysiren, und man könnte vielleicht sogar ein selbständiges Interesse daran nehmen, allein ich ziehe vor, nur mit diesen allgemeinen Bemerkungen auf das Werk aufmerksam zu machen in dem Wunsch und der Hoffnung, ihm dadurch Freunde zuzuführen, die es sich vermöge seiner Bedeutung dauernd erhalten wird. Gewiss werden Alle das Verlangen theilen, mehr von Heymann's Compositionen kennen zu lernen. *)

Zum Schluss sei noch hinzugefügt, dass eine freie Technik und nicht zu kleine Hand gefordert werden, aber einem Clavierspieler nur sympathische Schwierigkeiten zu überwinden sind.

Julius Spengel.

Katechismus der Musikinstrumente. Von **F. L. Schubert.** Vierte verbesserte und vermehrte Auflage von **Robert Hustel.** Leipzig, J. J. Weber. 1882. 113 Seiten 8; mit 62 in den Text gedruckten Abbildungen.

Es ist dies einer der vielen (etwa 130) Katechismen, welche die bekannte Verlagshandlung über alle Wissenschaften, Künste und Gewerbe publicirt hat, und zwar nach unserer Ansicht einer der nützlichsten und besten. Solches scheint übrigens auch die Meinung des grossen Publikums zu sein, da das Büchlein bereits in vierter Auflage vorliegt, denn hierdurch gehört es zu den am meisten bevorzugten Nummern der grossen

*) Bei einem so gediegen und zugleich so einfach auftretenden Componisten ist vorauszusetzen, dass derselbe nichts produciren werde, ohne es innerlich gereift und zugleich vorhandenen Bedürfnissen angepasst zu haben. Solches ist um so mehr zu wünschen, weil bei der Ueberfüllung des Musikmarktes nicht der vierte Theil der gegenwärtigen Producte consumirt werden kann, und nicht der zehnte Theil derselben wirklich in Fleisch und Blut der musikalischen Welt übergeht. *D. Red.*

Digitized by Google

Sammlung. Mit dem allgemeinen, von Lobe verfassten Musikkatechismus, der bereits 21 Auflagen erreicht hat, kann sich dieser zwar nicht messen, aber das Thema ist auch ein ganz anderes; die »Musikinstrumente« erregen doch hauptsächlich nur das Interesse von Lesern, denen es um die Erlangung wirklicher Specialkenntnisse zu thun ist.

In dieser Begrenzung ist der Stoff allerdings ein sehr günstiger. Er ist übersichtlich, denn die Gruppen, in welche auch unser Büchlein zerfällt, ergeben sich von selbst, und die Beigabe von Illustrationen ist wohl nirgends so willkommen und so belehrend, wie bei einem derartigen Gegenstande.

Die zweite und dritte Auflage hatte der sel. Lobe durchgesehen; diese vierte ist Herrn Rob. Musiol übertragen, welcher schon mehrere derartige Arbeiten geliefert hat und gegenwärtig auch mit einer neuen Auflage des bekannten Schubert'schen Musikal. Conv.-Lexikon beschäftigt ist. »Einige leicht zu entbehrende Abbildungen« — sagt der neue Bearbeiter im Vorwort — »wurden ausgeschieden, dafür aber auch neue aufgenommen, überhaupt auf neue Erfindungen und Verbesserungen möglichst Rücksicht genommen.« Es sind jetzt 62 Abbildungen vorhanden, früher waren es 67, und letztere Zahl wird von dem Verleger auch noch in der Ankündigung angegeben. Weil die Holzschnitte einmal vorhanden waren, hätte man wohl besser gethan, sie zu behalten und die Zahl der Illustrationen lieber zu vermehren als zu vermindern, denn bei Instrumenten sagt eine richtige Abbildung mehr, als die beste Beschreibung. Wie unvollkommen lässt sich z. B. durch Worte der charakteristische Unterschied im Bau der vier Saiteninstrumente angeben, und wie deutlich ist das Bild in dieser Hinsicht!

Die Eintheilung wäre wohl noch der Verbesserung fähig. Es sind fünf Abschnitte gemacht: Saiten, Holzbläser, Biechbläser, Tasteninstrumente, Schlaginstrumente. Hier könnten die Bläser ebenso zusammen bleiben, wie die Streicher, in zwei Unterabtheilungen. Und darauf sollten die Schlag- und Schallinstrumente nicht den letzten, sondern den vorletzten Abschnitt bilden, da sie dann mit den vorausgehenden Instrumenten diejenige Masse abgeben würden, aus welcher das eigentliche Orchester formirt wird. Es sind dies die einstimmigen oder Soloinstramente im eigentlichen Sinne. Ihnen gegenüber treten die harmoniefähigen Tasteninstrumente, die daher nicht nur einen Absclinitt, sondern wohl besser eine Abtheilung für sich ausmachen können. Durch Harfe, Guitarre, Zither, Theorbe etc. sind sie mit den Saiteninstrumenten verbunden. Die genannten (Harfe etc.) sind hier auch S. 68—75 unter den Saiteninstrumenten besprochen. Aber mit demselben Recht könnte das Clavier dahin gerechnet werden. Ganz befriedigend wird die Einordnung solcher Uebergangsinstrumente allerdings nie ausfallen, dennoch scheint uns das vortheilhafteste zu sein, die Harfe, Guitarre und ihre Collegiunen bei dem Clavier zu besprechen. Letzteres ist seiner Entstehung nach doch nur eine Abzweigung und weitere Ausbildung derselben. Hiernach würde das Clavier nebst Zubehör einen Abschnitt für sich bilden, und die Orgel nebst Zubehör (Positiv, Harmonium etc.) ebenfalls. An das Ende sind diese harmonischen Instrumente besser zu stellen, als an den Anfang, weil sie (besonders die Orgel) die vorausgehenden Soloinstrumente gleichsam in sich vereinigen.

Bei der *Bratsche* oder *Viola* fehlt auch die neue *Viola alta* des Herrn H. Ritter in Würzburg nicht; beide stehen S. 42 neben einander. Wir erhalten darüber folgende Belehrung: »In welcher Tonlage ist die Bratsche zu schreiben? Am besten in der tieferen Tonlage, weil hier das eigenthümliche Colorit des Klanges am besten hervortritt, denn die Töne der A-Saite klingen näselnd und gepresst.« Und darauf: »Wie verbesserte Ritter die Viola alta? Indem er den Resonanzkörper den Verhältnissen der besten Violinen entsprechend vergrosserte, wodurch der Ton natürlich [?] gesund, ausgiebig und fliessend wurde.« (S. 43.) Der Rath, »am besten« in der tiefen Lage für die Viola zu schreiben, ist wohl nicht so wörtlich zu nehmen, denn es kommt doch zunächst darauf an, welchem Zweck die Musik dienen soll. In der Zeit, wo die Viola sich ausbildete und ihre bleibende Form erhielt, war sie hauptsächlich bestimmt zur Begleitung der Mittelstimmen (der hauptsächlich von Männern gesungenen Alt- und Tenorpartien) in mehrstimmigen Compositionen, und hierbei bandelte es sich darum, ein Instrument zu haben, welches durchdrang. Solches war nur möglich bei einem von den übrigen Streichern möglichst abweichenden Ton, daher das Scharfe oder Näselnde und die geringe Rücksichtnahme auf welchen sonoren Wohlklang. Im Streichquartett liegt dasselbe Bedürfniss vor, und in der älteren oder classischen Symphonie und Ouvertüre ist es nicht anders. Jene Aufgaben sind aber die hauptsächlichsten und wichtigsten, denen dieses Instrument fort und fort dienstbar sein muss. Aus diesem Grunde glauben wir auch nicht, dass Herr Ritter mit seiner Viola alta den Stein der Weisen gefunden und ein Instrument gebaut hat, welches die alte Viola zu ersetzen bestimmt ist. Seine Viola ist ihrem Charakter nach nichts als eine grosse Geige; ihr fehlt gerade das Hauptmerkmal einer wirklichen Individualität: contrastirende Eigenthümlichkeit. Diese Viola alta ist daher nur als ein interessantes Experiment anzusehen und als ein Luxus für diejenigen, welche in der Lage sind, sich Luxus gestatten zu können. In der modernen tonmalerischen Richtung ist sie bereits mehrfach zur Verwendung gekommen, aber da derartige Richtungen schneller vergehen, als diejenigen, welche in ihnen befangen sind, glauben wir, so ist für Reformatoren auf diesem Gebiete nicht viel zu holen. Derselben Ansicht ist auch ein, übrigens gründlich modern gesinnter Mann, der sei. Jul. Rühlmann, der in seiner soeben erschienenen »Geschichte der Bogeninstrumente« (s. den ersten Artikel dieser Nummer) Ritter's Viola alta nicht erwähnt, obwohl er sie gekannt haben wird, aber in dem letzten Abschnitte, welcher »die Versuche, neue Formen für die Bogeninstrumente zu finden« behandelt, sich entschieden gegen gewisse alle derartige Experimente ausspricht.

Das *Pianoforte* ist eigentlich etwas stiefmütterlich behandelt (S. 94—95) und die beigegebenen drei Illustrationen dürften überflüssig sein, da sie Dinge abbilden, die Jeder tagtäglich in natura viel besser vor Augen hat. Dagegen wäre es belehrend gewesen, auf die älteren Instrumente, aus denen das Pianoforte entstand, Bezug zu nehmen und diese durch einige passende Bilder zu veranschaulichen. Manche Neuerungen sind nur verständlich, wenn man jene älteren Formen dieses wahren musikalischen Weltinstrumentes kennt. Die Erfindung des Pianoforte wird S. 91 mit Recht dem Italiener Cristofori zugeschrieben, dabei aber auch bemerkt, dass der deutsche Schröter dieselbe Erfindung machte; der Deutlichkeit wegen hätte gesagt werden sollen, dass Schröter die Erfindung selbständig, d. h. unabhängig von Cristofori zu Stande brachte, wenigstens behauptet unser Landsmann dieses, und es liegt kein Grund vor, warum man ihm nicht glauben sollte. Die Erwähnung der »wichtigsten neueren Erfindungen auf dem Gebiete des Pianofortebaues« nimmt eine Seite ein, von welcher wir die Hälfte nützlicher sogewandt glauben, wenn sie einer Beschreibung der älteren Claviere und Cembali gewidmet wäre. Denn wer kümmert sich um das »Kunstpedal« des Herrn Ed. Zacharia oder um sein späteres Project, das »Luftresonanzwerk«? Die nach der sogenannten »Neu-Clavatur« hie und da versuchsweise erbauten Instrumente nennt der Bearbeiter »Raritäten«, aber als solche gehören sie gewiss nicht in dieses Büchlein. Werthvoller für die Praxis, als die verschiedenen deutschen Experimente, ist allerdings der Doppelflügel, welchen Mangeot Frères & Cie in Paris und Nancy angefertigt haben und der aus

Digitized by Google

zwei übereinander stehenden Flügeln besteht, mit zwei Claviaturen. Aber diese Doppelflügel sind so kostspielig, dass sie deshalb ebenfalls nur Raritäten sein und bleiben werden.

Bei der *Orgel* fehlen die Illustrationen ganz, was man billigen muss, denn dieser Koloss würde sich in einem winzigen Bilde doch nur lächerlich ausnehmen. Im Allgemeinen geht auch im Bereiche der Instrumente die Richtung weniger auf Zukunfts-Fortschritte, als auf die geschichtliche Vergangenheit, was der Herr Bearbeiter wohl zugeben wird. Nach welcher Seite hin also das kleine instructive Büchlein bei folgenden Auflagen zu verbessern ist, kann hiersus leicht errathen werden.

Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben des Jahres 1881/82.

(Fortsetzung von Sp. 173 d. Jahrgangs.)

Den 10. Februar 1882.

Unsere Quartettspieler, die Herren Walter und Compagnie, konnten diesmal den Abgang des Prinzen Carneval, der sonst herkömmlich in hiesiger Stadt der Polyhymnia erst den Platz räumen muss, nicht abwarten, sondern schleuderten schon gestern Abend in ihrem gewöhnlichen Locale, dem Museumssaale, drei Streichquartette unter das noch tanzende Publikum. Das Auditorium zeigte sich ziemlich lückenhaft, sei es nun, weil die gewöhnlichen Hörer in die ungewohnte Zeit sich nicht finden wollten, oder sei es wegen der Concurrenz von ein paar Bällen und einer Theatervorstellung. Möglich auch, dass das Programm, auf welchem nicht Eine Novität zu finden war, der erforderlichen Anziehungskraft entbehrte. Auf dem Zettel stand:

Joseph Haydn Op. 4 Nr. 5 in B-dur,
Robert Schumann Op. 41 Nr. 2 in F-dur,
L. van Beethoven Op. 59 Nr. 1 ebenfalls in F-dur.

Die Bezeichnung des ersten Quartetts: Op. 4 Nr. 5 in B-dur erwies sich, soweit überhaupt diese Quartette Opuszahlen tragen, als unrichtig; das aufgeführte steht allerdings in B-dur, ist aber Nr. 5 von Op. 9. Abgesehen von diesem *lapsus calami* wurde dasselbe stilvoll, rein und mit ganz richtiger Auffassung gespielt. Von dem hierauf folgenden Schumann kann ich durchaus nicht dasselbe sagen. Ist dieses Werk meines Erachtens schon an sich mehr symphonisch oder claviermässig, als im Stil eines Streichquartetts gedacht und componirt, so wurde zudem der erste wie auch der letzte Satz durch Ueberstürzung des Tempos ganz vergriffen und völlig unklar; besser das Andante mit Variationen und das Scherzo. In dem herrlichen Beethoven-Quartette machte sich der vielen obligaten Stellen wegen die Schwäche und der Mangel an markigem Ton bei dem Cellisten, Herrn Wihan, unangenehm fühlbar, wie ich auch an dem Vortrag des sublimen, tief innigen und schmerzdurchwühlten *Adagio molto* die Erhabenheit und Grösse der Auffassung leider vermisste. Das *Allegretto vivace* wäre ganz befriedigend gewesen, wenn der in diesem Stücke verborgene Humor mehr ans Tageslicht getreten wäre; das Finale, *theme russe*, kann genügend genannt werden. Das stets zu Beifallsspenden bereite Publikum liess es gewohnheitsmässig an solchen nicht fehlen.

Den 23. Februar 1882.

Eine Soirée der kgl. Vocalkapelle fand gestern Abend im grossen Odeonssaale vor einer sehr zahlreichen Zuhörerschaft statt. Es ist erfreulich und ein gutes Zeugniss für den Geschmack der Concertbesucher, dass diese Soiréen, in welchen dem Zeitgeschmacke gar nicht gehuldigt wird, von Aufführung zu Aufführung mehr Boden gewinnen. Die erste Nummer: »Jauchzet dem Herrn«, Motette von J. S. Bach für zwei Chöre wurde meines Dafürhaltens zu schnell und unruhig, vielleicht auch nicht völlig correct vorgetragen. Dagegen war das »*Adoramus*« von G. Corsi für vier Stimmen in Folge weihevoller Wiedergabe von sehr bedeutender Wirkung. Statt der ursprünglich angekündigten, aber durch dienstliche Verhältnisse abgehaltenen Frau Schübel-Meysenheym trat die treffliche Altistin Frl. Marie Schultze ein, ein Wechsel, der meines Erachtens durchaus nicht zu bedauern war. In der ersten Abtheilung sang dieselbe süss- und empfindungsvoll, jedoch ohne deutliche Textaussprache, das Sonett von Petrarca: *»Or che'l ciel«*, componirt von dem Vater des deutschen Liedes J. Fr. Reichardt; in der zweiten die Lieder von R. Schumann: »Du Ring an meinem Finger« und »Aus alten Märchen«, deren erstes für den Concertvortrag wenig geeignet ist. Ausserdem wurden die Gesangsvorträge durch das Spiel des Herrn Joseph Giehrl unterbrochen, der das italienische Concert von J. S. Bach in sehr geschmackvoller Weise zu Gehör brachte. Der Canon von L. Cherubini für drei Solosoprane *»Adoremus in aeternum«* sprach trotz seiner kunstreichen Fügung wenig an und dürfte überhaupt mehr als eine für öffentliche Aufführung nicht bestimmte Studie zu betrachten sein. Das wunderherrliche Abendlied von Joseph Haydn »Herr, der du mir das Leben« verlor offenbar durch den Chorvortrag statt einfacher Besetzung mit vier Solostimmen. Als eine spröde und trockene Composition erwies sich — Gott verzeih mir die Sünde gegen die Classicität — das fünfstimmige »Wiedersehen« aus dem hohen Liede von Palestrina: auch konnte mich »Vineta« von J. Brahms aus Op. 42, als gesunder Originalität entbehrend, nicht recht anmuthen. Der dirigirende Herr Hofkapellmeister Rheinberger gab an Selbstcompositionen fünf Nummern aus dem Cyklus für vierstimmigen Chor: »Am Waldensee« Op. 63; eine seiner älteren Compositionen, welche jedoch nur theilweise ansprachen. Der 96. Psalm für zwei Chöre Op. 33 von Woldemar Bargiel, eine jedenfalls sehr tüchtige Composition, war die letzte Nummer des genussreichen Concerts und wurde deshalb auch von bereits etwas erschöpften Stimmen vor einem nicht mehr frischer Auffassung fähigen Publikum weder ganz entsprechend vorgetragen, noch nach Verdienst gewürdigt.

Den 28. Februar 1882.

Mehr ein Kunststück als eine Kunsteistung, höchstens eine Kunstfertigkeit möchte ich die gestrige Production des Herrn Grafen Geza Zichy im grossen Odeonssaale nennen. Derselbe besitzt nur einen und zwar den linken Arm, in diesem aber eine bewunderungswürdige Fertigkeit als Clavierspieler mittels weitester Spannungen, Selbstständigkeit im Gebrauche der einzelnen Finger und Springen. Da bisher nur einzelne Stücke, meistens Etüden, für eine Hand componirt worden sind, so ist natürlich auch das Repertoire eines solchen Künstlers ein sehr beschränktes. Unser Concertgeber spielte einige paraphrasirte Lieder, zuerst: »Du bist die Ruh« von Franz Schubert, dann »Auf Flügeln des Gesanges« von Mendelssohn, den Faustwalzer von Gounod, die Chaconne von J. S. Bach und einige kurze Stücke eigener Composition, denen ich weder Originalität noch sonstigen besonderen Reiz nachrühmen kann. Ich fand das Spiel ausdrucksvoll und bewunderungswürdig insofern, als in der Verbindung der Bassnoten mit denen des Discant durch schnellstes und sicherstes Springen Erstaunliches geleistet wurde. Immerhin erscheint aber diese Spielweise, bei der doch fast stets die Bassnoten um einen, wenn auch noch so kleinen Zeittheil vor den oberen angeschlagen werden, alsbald etwas monoton, um so mehr, als der Vortragende bei der Eigenthümlichkeit und Beschränktheit seiner Mittel auf ein Repertoir von lauter musikalisch mehr oder weniger werthlosen Stücken angewiesen ist. Das ziemlich zahlreich versammelte

Digitized by Google

Publikum enthielt viele Bestandtheile aus den höchsten Kreisen, fast ein Dutzend Mitglieder des königlichen Hauses und stark vertretener Aristokratie, theilweise auch deswegen, weil das Concert für einen milden Zweck stattfand. Der Beifall steigerte sich von Stück zu Stück und wurde in reichem Maasse auch dem Herrn Lockwood zu Theil, der eine sehr unbedeutende Composition: »Winters (warum Winter?) von Thomas (Ambroise?) auf der Harfe vortrug, nicht minder, jedoch verdienter Weise, dem Herrn Concertmeister Walter für die Violinphantasie über Themata aus dem »Pirate« von Ernst, und dem Herrn Hofopernsänger Fuchs, der in geschmackvoller Weise »Die beiden Grenadiere« von R. Schumann und »Mailied« von Beethoven sang. Auch Frau Hoftheatersängerin Basts spendete mit wenig disponirter Stimme und sehr geringem Geschicke für den Concert- und insbesondere Liedervortrag vier Nummern aus »Dolorosa« von Jensen und susserdem noch ein paar andere unbedeutende Lieder. Der grosse Odeonssaal war ziemlich gefüllt.

Den 2. März 1882.

Wie man mit möglichst geringer Mühe und vollständiger Nichtbeschäung oft ausgesprochener Wünsche des Publikums ein sogenanntes grosses Concert zu Stande bringt, hat gestern die musikalische Akademie in ihrem ersten Abonnement-Concerte bewiesen. Kein Gesangsstück, keine neue Symphonie, überhaupt keine grössere Novität, welche interesse hätte erregen können; zum Anfang die Ddur-Symphonie von Mozart (Nr. 2 der Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe), zum Schluss die Eroica von Beethoven, beide schon zahllose Male vorgeführt, konnten nach einmaliger Probe schwunglos und mit unrein stimmenden Blasinstrumenten abgeleiert werden. »Das bat mit ihrem Singen die Lorelei gethan!« Es werden nämlich hierfür die Proben des in der nächsten Woche drohenden »Nibelungen-Ringes« als Entschuldigung angeführt, dem Sänger und Instrumentalisten alle ihre Kräfte bis zur Erschöpfung zuwenden müssen; auch der »Todtentanz« von Saint-Saëns, wobei Herr Concertmeister Walter in befriedigender Weise den Solopart spielte, war nicht mehr neu; immerhin hörte ich denselben gern zum zweiten Mal, gelangte jedoch zu dem Urtheile, dass er doch nur eine ephemere, streng genommen sich nicht über den höheren Salonstil erhebende, stark realistische Composition mit einer Beimischung von Trivialität und larmoyanter Sentimentalität ist. Frisch und anmuthend klangen die als Neuigkeit vorgeführten vier Stücke: Präludium, Scherzo, Adagietto und Carillon von G. Bizet zum Schauspiele »Arlesienne« von Daudet. Der Componist bietet in diesen musikalischen Genrebildern, welche durch pikante Instrumentation und geistreiche Combination gleichzeitig ertönender Themen interessiren. Wenn sich der Componist auch nicht zur Höhe symphonischen Stils aufschwingt, so liefert er doch interessante Balletmusik. Seine Empfindungsweise im vorliegenden Falle ist zwar keine tiefe, immerhin aber ist doch der Sinn für lebhaftes Toncolorit und die Fähigkeit, seine mehr oder weniger originellen Melodien durch prägnante Bestimmtheit der Zeichnung eingänglich zu machen, anzuerkennen. In Anbetracht des Gebotenen konnte ein gemiederter Besuch des wenn auch noch so nachsichtigen Publikums nicht überraschen.

Den 5. März 1882.

Eine interessante und willkommene Abwechslung bot den Musikfreunden die gestern Abend im Museumssaale abgehaltene musikalische Soirée der Herren Giehri, Tillmetz, Reichenbächer, Zink, Hartmann, Wittstatt, Ch. und M. Mayer, Strauss und Hoyer durch den gelungenen Vortrag von Mozart's Serenade in Es-dur, componirt für zwei Clarinetten, zwei Fagotte und zwei Hörner im Jahre 1781 und umgearbeitet durch Hinzufügung von zwei Oboen im darauf folgenden Jahre. Dieselbe war auf dem Programm einfach als »Octett« bezeichnet und besteht aus einem Allegro moderato, zwei Menuetten, Adagio und Finale. Der Vortrag war gut vorbereitet und fand correct statt, wenn auch die Seltenheit des Auftretens der Künstler in dieser Instrumenten-Combination einigermaassen die entsprechende Ausgleichung der verschiedenen Tonstärken vermissen liess. Hierauf spielte mit gelungener Technik, jedoch etwas zu zahm und energielos, Herr Giehrl das reizende Impromptu Op. 90 Nr. 3 von Franz Schubert, dann die Novellette in F-dur Op. 21 von R. Schumann und endlich die Sonate in A-moll von G. F. Händel unter Begleitung der Flöte durch Herrn Tillmetz, eine Composition von ernster Grösse und milder elegischer Klage. Herzerfreuend war zum Schluss das Quintett Op. 16 von Beethoven für Clavier und Blasinstrumente in Es-dur. Im Jahre 1797 noch im vorwiegend Mozart'schen Stil geschrieben und nicht ohne Anklänge an Mozart'sche Motive — ich erinnere an: »Dies Bildniss ist bezaubernd schön« und »Schmäle, schmäle, lieber Junge« — entfaltet doch hier des Meisters Genius schon seine mächtigen Schwingen; die ziemlich zahlreichen Zuhörer verliessen den Saal nicht ohne einen tiefen Eindruck von dieser herrlichen Composition mitzunehmen.

(Fortsetzung folgt.)

Stuttgart.

(Fortsetzung.)

Freitag, den 10. März, fand die vierte Aufführung des Vereins für classische Kirchenmusik unter Mitwirkung der Frau Koch, Frau Basder-Deifel, der Herren Hofopernsänger Linck und Schütky und der Carl'schen Kapelle statt; die Orgelpartie lag in den bewährten Händen des Herrn Krauss.

Eröffnet wurde das Concert mit dem frisch und fröhlich dahinströmenden Psalm: »*Laudate coelis*« für eine Bassstimme und Chor mit Orchester von Johann Adolf Hasse; man merkt der Composition an, dass Hasse selbst ein vortrefflicher Sänger und Gesangsmeister war. Hierauf folgte eine Arie für Sopran: »O Golgatha« mit Oboe, Orchesterbässen und Orgel aus der Passionsmusik von Reinhard Keiser; schade, dass der Eindruck der von Frau Koch schön gesungenen Arie durch ein continuirliches Ueberblasen des Oboisten gestört wurde. Diese Arie gefiel uns besser als die darauffolgende für Tenor mit Streichinstrumenten und Orgel aus der Bach'schen Cantate: »Ich bin ein guter Hirte.« Herr Linck that sein Möglichstes, um dieselbe zur Geltung zu bringen, doch hatte er sichtlich mit der hohen Lage der Arie zu kämpfen; auch die ausdauernde Stimme, und Herr Linck besitzt eine solche, ermüdet, wenn sie stets in der hohen Lage sich bewegen muss und ihr gar keine Ruhemomente gewährt werden. Im Übrigen ist Herr Hofopernsänger Linck ein trefflicher und musikalischer Sänger.

Das »Heilige« für eine Altstimme und Doppelchor mit Doppelorchester und Orgel von Carl Philipp Emanuel Bach ist eine wunderschöne Composition aus der damaligen Zeit. Das ganze ist, wie die beigefügten Erläuterungen mit Recht bemerken, „in edlem, grossem Stil gehalten, und besonders die Fuge »Alle Lande«, wie sie nach der ersten Einführung der Singstimmen das Thema in kunstvollen Verschlingungen den verschiedenen Instrumenten überlässt, während ein Chor um den andern unisono die Anfangszeilen des Chorals »Herr Gott, dich loben wir« intonirt, wie dann später unter den Jubel der Völker hinein der Engelchor wieder leise und getragen sein »Heilig« anstimmt, bis schliesslich beide Chöre vereint den Preisgesang vollenden; diese Fuge besonders zeigt uns in ihrer ebenso grossartigen und wohlgeordneten Anlage, in der Kunst und Energie der contrapunktischen Durcharbeitung, wie in dem

Digitized by Google

ganzen Ton und Geist, in dem der Componist den erhabenen Stoff derstellt, den Sohn als würdigen Schüler seines grossen Vaters."

Nummer 5 brachte uns das Concert für die Orgel mit Orchesterbegleitung in F-dur Op. 4 Nr. 5 von G. F. Händel, welches von Herrn Krauss, einem Schüler Feist's, mit gewohnter Meisterschaft vorgetragen wurde.

Hierauf folgte das Requiem von Franz Lachner, ein Werk, das der grossen Schönheiten viele enthält, aber auch an grossen Schwächen leidet. Dass ein Künstler wie Franz Lachner die musikalischen Formen meisterlich beherrscht, braucht nicht erst erwähnt zu werden, und sein Requiem beweist dies wieder einmal in glänzender Weise; aber die kunstvollst durchgeführten Doppel- und Tripelfugen können gewisse Schwächen der Erfindung, ein gewisses Bestreben durch harmonische, modulatorische und Instrumenteneffecte zu wirken, nicht zudecken. Wir möchten aber je nicht diesen Vorwurf auf das ganze Werk ausgedehnt wissen; dasselbe enthält wunderbare Schönheiten. Wir verweisen z. B. auf das schlichtinnige *Sanctus*, auf das Quartett *»Hostias«*, dessen Wirkung durch das beständige zu tief Singen der Altistin Frau Bader leider stark beeinträchtigt wurde, sowie auf das *»Requiem aeternam«* und das *»Dies irae«*. Das schwächste des ganzen Werkes dürfte wohl das Altsolo *»Recordare«* sein; hier wandelt Lachner doch etwas zu ausgetretene Pfade; wir verweisen zur Bestätigung z. B. auf die Stelle: *»Ne perenni cremer igne«*. So viele Schönheiten das Werk auch enthält, so müssen wir doch die Behauptung von Ambros, dass dasselbe in gleich hohem Maasse gottesdienstlich-rituell und menschlich rührend sei, für eine stark übertriebene erklären.

Die Leistungen des Chors waren vortreffliche, wie wir es eigentlich gar nicht anders gewohnt sind; wo eben ein Meister wie Feisst an der Spitze steht, da kann man immer sicher sein, dass nur Gediegenes und Vortreffliches geboten wird.

Die Soli lagen in den schon oft erprobten Händen der Frau Koch, der Herren Linck und Schütky. Nur mit der Gesangsweise und Gesangsmanieren der Frau Bader können wir uns nicht recht befreunden. Es fehlt ihrem Gesange das eigentliche Legato; anstatt die Luft ruhig und gleichmässig ausströmen zu lassen, stösst sie ruckweise dieselbe heraus, und dadurch erhält der Ton einen unruhigen und unschönen Charakter. Es ist dies um so mehr zu bedauern, als Frau Bader über sehr schöne Stimmmittel verfügt. Nun der classische Verein ist unter der Leitung eines so trefflichen Dirigenten wie Feisst schon für manchen eine gute Schule gewesen; hoffen wir dasselbe auch für Frau Bader.

Zum Schluss sei noch der anerkennenswerthen Leistung der Carl'schen Kapelle gedacht.

Das achte Abonnement-Concert der kgl. Hofkapelle am 14. März wurde mit der reizenden Symphonie in D von Josef Haydn eröffnet und von der Kapelle mit gewohnter Meisterschaft executirt. Hierauf erfreute uns Herr Hofconcertmeister Professor Singer nach längerer Zeit wieder einmal mit dem Mendelssohn'schen Violinconcert. Wir haben schon des öfteren Gelegenheit gehabt, auf die grossen Vorzüge dieses trefflichen Künstlers hinzuweisen. Singer darf ohne Uebertreibung den bedeutendsten Geigern der Gegenwart beigezählt werden. Mit einer ausserordentlichen und fein ausgebildeten Technik verbindet er eine anfehlbare Reinheit des Tons. Er gehört nicht zu jenen Geigern, die durch ihr Spiel sofort mitreissen und mit dem ersten Tone schon einen fascinirenden Eindruck auf den Hörer ausüben; Singer gehört vielmehr zu jenen seltenen Künstlern, deren Hauptbestreben dahin geht, uns den Geist des Kunstwerks objectiv zu vermitteln. Und hierin liegt Singer's Hauptbedeutung, und dieser echt künstlerischen Eigenschaft haben wir auch die hohen Genüsse der von ihm gegründeten Quartett-Soiréen zu danken. Ausser dem Mendelssohn'schen Concerte spielte er noch eine Romance und eine Rhapsodie bongroise eigener Composition.

Unser Bass par excellence, Herr Hofopernsänger Pockh, trug mit seiner herrlichen Stimme den von Herrn Hofkapellmeister Doppler wirkungsvoll instrumentirten »Prometheus« von Schubert vor. Den Schluss bildete eine Novität, nämlich eine Scandinavische Symphonie (C-moll) von Frederic H. Cowen. Wir haben uns, offen gestanden, für dieses Werk nicht erwärmen können, obwohl wir dem Herrn Hofkapellmeister Doppler zu Dank verpflichtet sind, uns mit demselben bekannt gemacht zu haben. Dasselbe legt immerhin Zeugniss von tüchtiger musikalischer Begabung ab, und es kann nicht gelläugnet werden, dass der Componist, welcher ein Schüler Benedict's ist, über alle Mittel der instrumentalen Kunst in ungezwungener Weise verfügt, aber einen hervorragenden Inhalt haben wir in keinem der vier Sätze finden können. Die Symphonie wirkt hauptsächlich durch ihr Colorit, und hier weiss der Componist ganz neue und überraschende Effecte zu erzielen, aber im Colorit liegt nun einmal nicht die Hauptbedeutung des musikalischen Kunstwerks, sondern in der musikalischen Idee. Auch die motivische Gestaltungskraft haben wir in dem Werke vermisst, ebenso die Form, wenigstens die symphonische Form. Der zweite Satz: »Ein Sommerabend auf dem Fjörd« gefiel uns noch am besten, obwohl wir uns mit Effecten, wie z. B. den ausserhalb des Saales sich vernehmbar machenden Hörnern, ganz und gar nicht einverstanden erklären können. Im Uebrigen legt das Werk, wie schon gesagt, Zeugniss von einem beachtenswerthen Talente ab.

Dass die Symphonie von der Hofkapelle, unter der bewährten Leitung Doppler's, vorzüglich gespielt wurde, bedarf nicht erst der Erwähnung.

(Fortsetzung folgt.)

Friedrich Kücken.

Ein Künstlerleben.

(Schluss.)

Selbst an eine Oper »Die Flucht nach der Schweiz« wagte sich der junge Componist. Dieselbe ward zwar im ersten Winter vierzehnmal im königlichen Opernhause aufgeführt, verschwand dann aber für immer vom Repertoir, wie denn überhaupt Kücken auch in seinen späteren Operncompositionen nicht den zehnten Theil der Anerkennung fand, denen sich besonders seine Lieder in allen gebildeten Kreisen in und ausserhalb Europa zu erfreuen hatten. Auch seinem steten Gönner, dem Grafen Redern, widmete er eine grosse Cmoll-Sonate für Pianoforte und Violine. Als höchst angenehmer Gesellschafter voll Witz und Humor, war Kücken auch ein willkommener Gast, nicht allein in den besten musikalischen und ästhetischen, sondern auch in aristokratischen Kreisen von Berlin, wie er auch die Musikaufführungen im Palais des damals lebenden Herzogs von Cumberland, das späteren Königs Ernst August von Hannover, leitete. Als sehr gesuchter Clavier- und Gesangslehrer in den höchsten Kreisen, hatte er ausser dem alljährlich bedeutend steigenden Ertrag seiner Compositionen sehr reichlichen Verdienst. So vergingen Friedrich Kücken die Jahre von 1839—1844 in Berlin auf ebenso angenehme wie erspriessliche Weise und selbst ein Greis blickte er stets mit besonderer Vorliebe auf diese glückliche Periode seines Lebens zurück. Als einer der beliebtesten Liedercomponisten Deutschlands ward sein Name schon damals immer mehr bekannt, wenn auch vielleicht nur wenige seiner Compositionen die Tiefe der Schubert'schen erreicht haben mögen.

Eine tragische Katastrophe trieb Kücken im Jahre 1844 aus Berlin. Aus wahrer Liebe hatte er sich mit der anmuthigen, reich begabten Tochter des berühmten Augenarztes Dr. von Graefe verlobt und deren Eltern nach anfänglichem Widerstreben diesem Verhältniss auch ihre Einwilligung ertheilt. Schon war Alles zur Hochzeit, die in wenigen Tagen stattfinden sollte, bereit und das junge Paar

Digitized by Google

wollte dann zunächst eine grössere Reise nach Italien antreten, wozu der sehr begüterte Dr. von Graefe aufs Freigebigste die Geldmittel bewilligt hatte. Aus einer Art von — nennen wir es richtig — falschen Ehrgefühle, hatte Friedrich Kücken sowohl seiner Braut wie deren Familie bisher den Stand seines Vaters verschwiegen und solchen ein Bauernhofsbesitzer angegeben. In den zu seiner Verheirathung nothigen Papieren aus Bleckede stand sein inzwischen langst verstorbener Vater aber als Scharfrichter und Frohnereiheeiizer eingeführt, und so musste die Graefe'sche Familie dies bisher verschwiegene Geheimniss erfahren. Zwar wollte die Braut dennoch den geliebten Manne ihre Hand reichen; die Eltern verweigerten aber jetzt sehr bestimmt ihre Einwilligung, und in schroffster Weise ward vom Vater die Verlobung aufgelost. In Berlin wollte und konnte kücken nach dieser jahen Wendung seine Schicksals fuglich nicht langer bleiben, seine frühere Braut unterstutzte ihn mit einigen Geldmitteln, damit er eine neue Heimath sich gründen könne, *) und im Herbst 1844 zog er nach Wien, um daselbst bei Sechter noch seine musikalischen Studien zu vollenden. Hier componirte er auch eine seiner bekanntesten Lieder »Mein Herz, ich will dich fragen«, welches Friedrich Heim besonders für ihn gedichtet hette. Als Musiklehrer in Wien festen Fuss zu fassen, wollte kücken jedoch nicht recht gelingen, und so folgte er im Sommer 1845 einem Ruf in die Schweiz, um daselbst die grossen Musikfeste in St. Gallen und Zürich zu dirigiren. Hier componirte er sein berühmtes Schweizer Nationallied : »Auf, auf, ihr freien Söhne!« Im Herbst 1845 zog kücken nach Paris, wo er, durch Meyerbeer an Halévy dringend empfohlen, in den renommirtesten musikalischen kreisen der Weltbauptstadt die freundlichste Aufnehme fand. Hier in Paris verkehrte er auch viel mit Heine, dessen beste Lieder durch seine reizenden Compositionen eine immer weitere Verbreitung fanden.

Im Herbst 1846 ging kücken von Paris nach Stuttgart, um daselbst eine grossere Oper »Der Prätendent« zu componiren und dann auf dem dortigen Hoftheater zuerst zur Aufführung zu bringen; zwar ward der »Prätendent« in Stuttgart, Hamburg, wo kücken im Winter 1847—48 deshalb längere Zeit verweilte und die erste Aufführung persönlich dirigirte, Berlin und Schwerin nicht ohne Beifall gegeben, konnte sich jedoch nirgends lange auf dem Repertoir erhalten. Gerade der grosse Reichthum an Melodien, der kücken als Liedercomponist so gefeiert macht, schadete ihm als Operncomponist, da seine Opern zwar sehr reich an gefälligen, oft wahrhaft reizenden Melodien sind, aber einer dramatischen Gestaltung und einer strengen Durchführung der Charaktere entbehren. Die anregungen aber, die kücken 1846—50 verliehe Kücken grossentheils in Schwerin, welches er stets als seine wehre Heimath betrachtet und häufig besucht hatte, mit Componiren von Liedern, Märschen und Kreiggesangen, die überall den lebhaftesten Beifall und die weiteste Verbreitung fanden, beschäftigt. Hier verheirathete er sich auch im Herbst 1851 mit einer geborenen Mecklenburgerin, die seinetwegen ihre frühere Ehe mit einem Rechtsanwalt auflöste. Im Frühling 1854 ward kücken zuerst zweiter und nach Lindpaintner's Tode 1855 erster Kapellmeister der königlichen Oper in Stuttgart. Hier brachte er besonders auch die Beethoven'schen Symphonien und die Werke Mendelssohn's in grösseren Concerten und im Theater die Opern Wegner's und Meyerbeer's, mit dem er stets persönlich sehr befreundet blieb, zur Aufführung. Während seines Stuttgarter Aufenthaltes ward kücken durch seine mannigfache Thatigkeit als Kapellmeister so sehr in Anspruch genommen, dass er verhältnissmassig nur wenig componirte.

Sowohl durch das Vertrauen seiner Frau, wie auch durch das reiche Honorar für alle seine Compositionen, die von den angesehensten Musikverlegern sehr geeucht und hoch honorirt wurden, in sehr günstigen pecuniaren Verhältnissen und dazu in kinderloser Ehe lebend, ward kücken zuletzt der vielen Kabalen und Intriguen mannigfacher Art, die nun leider einmal mit jeder Thatigkeit em Theater unzertrennlich verbunden zu sein scheinen, überdrüssig und nahm 1861 freiwillig seinen Abschied als Hofkapellmeister in Stuttgart. Es zog ihn wieder nach seinem geliebten Schwerin, wo er einen Kreis edler bewährter Jugendgenossen und Freunde und in dem Grossherzog Friedrich Franz einen stets wohlwollenden Gönner fand. Er erwarb sich in Schwerin eins der sinttlichsten und schonst gelegenen Häuser am Bassin des »Prätendenten« und führte in ottim cum dignitate ein Leben, wie es sich ein Mann im spateren Lebens- und Greisenalter gar nicht schöner wünschen kann. Korperlich bis zur Todesstunde stets wohl und rüstig, geistig immer frisch und heiter, componirte kücken bis wenige Stunden vor seinem Ableben fleissig und mit immer sich gleichbleibendem Erfolg. Besonders Soldaten- und Kriegslieder, Märsche, dann die grosse, Kaiser Wilhelm gewidmete »Friedenshymne« stammen aus diesen letzten Jahren. In seinen Mussestunden bildete Kücken wiederholt jüngere Talente für die Bühne aus, widmete den Sängerchören der Schweriner Gernison seine Aufmerksamkeit und trieb mit gleichem Eifer wie günstigem Erfolg die Zucht und Pflege edler Rosen in seinem Hausgärtchen. Im Sommer machte er stets grössere Badereisen nach Pyrmont und in das vaterlandische Ostseebad Wernemünde, das er stets mit besonderer Vorliebe besuchte und wo er sich auch als eifriger und geschickter Fischer und Jäger zeigte. In den Wintermonaten geb er häufig grossere musikalische Abendgesellschaften, bei denen die besten Talente des Hofiheaters, wie bewährte Dilettanten aus allen kreisen der Gesellschaft mitwirkten und die stets vom Grossherzog, als hochgeehrter Gast, beeuchi wurden. Auch bei Hoffesten und bei kleineren musikalischen Abendgesellschaften im grossherzoglichen Schloss wer kücken, der auch den Titel eines mecklenburgischen Hofcomponisten erhalten hatte, häufig enwesend, wie er denn auch den Nichten des Grossherrogs, den beiden jungen Prinzessinnen Windischgrätz, zu seinem Vergnügen Gesangnotterricht ertheilte.

Bis zu dem hohen Alter von einundsiebenzig Jahren lebte kücken auf diese glückliche Weise, da traf ihn am Abend des 3. April, aus einer Gesellschaft bei dem ihm von Kindhait an näher befreundeten General-Lieutenant von Bilgner, wo er sich noch durch besondere Heiterkeit ausgezeichnet hette, heimkehrend, im Wagen der Pferdeeisenbahn ein Schlagfluss und machte seinem Leben sofort und schmerzlos ein Ende. Sein Begräbnis war eines der grossartigsten, welches Schwerin jemals gesehen hat.

Kücken besass mehr als hundert Diplome als Ehrenmitglied von Gesangvereinen und Liedertafeln, nicht allein in Deutschland, sondern auch in Amerika, England und Holland; an Orden und Ehrenzeichen: den preussischen Kronenorden III., den rothen Adlerorden IV. Classe, das Ritterkreuz des österreichischen Franz Joseph-, des Sachsen-Ernestinischen Hausordens, des danischen Danebrogordens, des badischen Zähringer Löwenordens, die preussische grosse goldene Verdienstmedaille, die grosse goldene mecklenburgische Verdienstmedaille am breiten Bande um den Hals zu tregen, die goldene Verdienstmedaille des wirtiembergischen Kronenordens und die goldene Medaille des wirtiembergischen Friedrichsordens, die österreichische goldene Verdienstmedaille »pro literis et artibus« und die bennoversche grosse goldene Verdienstmedaille.

So lange Deutschlands Volk noch deutsche Lieder singt, wird es auch den Namen Friedrich Kücken nicht vergessen.

(Hemb. Nachrichten vom 15. April.)

*) Der Bericht über diese Affaire ist wohl ziemlich optimistisch gefarbt. Men begreift die Nothigung nicht, Jemand mit Geld zu unterstützen, der im Begriff war sich einen Hausstand zu gründen, also doch nicht ohne Mittel sein konnte. Die Erzählung lautete denn auch damals allgemein, der Vater der Brant habe an Kücken 6 bis 8000 Thaler zahlen d. h. ihn damit abfinden mussen, und kucken's Ehrgefühl sei dickdrähtig genug gewesen, sich abfinden zu lassen. — Auch über die weiterhin erwähnte Kapellmeisterschaft in Stuttgart lauten die Berichte der Näherstehenden bedeutend ungünstiger.

D. Red. der Allg. Mus. Ztg.

ANZEIGER.

[63] Neuer Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Frühlings-Album.

12 Stücke

für das

Pianoforte

componirt

von

Woldemar Voullaire.

Op. 6. *Pr. 5 ℳ.*

Einzeln:

No. 1.	Frühlingsahnen	Pr. ℳ 0,50.
– 2.	Schneeglöcklein läutet den Frühling ein	– – 0,50.
– 3.	Lau wehen die Winde	– – 0,80.
– 4.	König Frühlings festlicher Einzug	– – 0,50.
– 5.	Wandern	– – 0,50.
– 6.	Vogelconcert im Walde	– – 0,50.
– 7.	Blumenduft	– – 0,50.
– 8.	Frühlingsregen	– – 1,00.
– 9.	Die Wachtel im Saatfeld	– – 0,50.
– 10.	Hirtenlied	– – 0,50.
– 11.	Im Walde	– – 0,50.
– 12.	Die Kornfelder wogen	– – 0,50.

Digitized by Google

[64] Verlag von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Soeben erschien:

Das Tonsystem unserer Musik.

Nebst einer Darstellung
der griechischen Tonarten und der Kirchentonarten des Mittelalters.

Von **Dr. Otto Bähr.**

8. Geh. 6 *M.*

Eine geheltreiche musiktheoretische Schrift von dem früheren Reichstagsabgeordneten und Reichsgerichtsrath Dr. Bähr. Der Verfasser giebt darin auf Grundlage der Lehren, welche Moritz Hauptmann in seinem berühmten Werke »Die Natur der Harmonik und Metrik« entwickelt hat, eine gemeinfassliche Darstellung unseres Tonsystems, um denselbe dem Verständniss weiterer Kreise von Musikfreunden zugänglich zu machen. Von besonderem Interesse ist seine Vergleichung der Hauptmann'schen Lehren mit den von Helmholtz aufgestellten Theorien.

[65] In **dritter Auflage** ist erschienen:

Theoretisch-praktische Clavierschule, enthaltend Fingerübungen, Etüden, Volkslieder, Opernmelodien, Variationen, Sonatensätze und Uebungen zu 4 Händen, in progressiver Folge, sowie die Tonleitern und Erklärungen der Kunstausdrücke von **C. Stein,** Kgl. Musikdirector. 1. Stufe. br. 4 *M.* (Verlag von **Aug. Stein in Potsdam.**)

Früher erschien: 2. Stufe. br. 4 *M* 50 *Pf.*

»Diese Clavierschule ist eine der besten, die wir kennen; die Anordnung der Uebungsstücke ist geradezu meisterhaft. Noch die-sem Lehrgange möchte man sie einer Knabe wahrhaftig noch einmal von vorn anfangen mit Lernen, so sehr spricht Alles darin an. Die Ausstattung entspricht ganz dem gediegenen Inhalte.« (kindergarten 1879 No. 5.)

[66] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Sammlung musikalischer Vorträge (Einzelausgabe).

Ein Lebensbild Robert Schumann's

von **Philipp Spitta.**

(No. 87/88.) gr. 8. 4½ S. *M* 0. 50.

Luigi Boccherini

von **H. M. Schletterer.**

(No. 89.) gr. 8. 54 S. *M* 1.

Subscriptionspreis auf eine Serie von 12 Nummern der Sammlung musikal. Vorträge à Nummer 75 *Pf.*

[67] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Sneewittchen.

Märchendichtung
von
August Freudenthal
in Musik gesetzt
für
Männerstimmen, Soli (Tenor und Bass) und Chor
mit Begleitung von Orchester oder Pianoforte
von
Emil Keller.

Op. 20.

Clavierauszug Pr. 3 *M.*
Chorstimmen: Tenor I, II, Bass I, II à 30 *Pf.*
Partitur und Orchesterstimmen sind in Abschrift durch die Verlagshandlung zu beziehen.

[68] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

Duetten

für

Pianoforte und Blasinstrumente.

Pianoforte und Hoboe.

	Mark
Beethoven, L. van, Neun Tonstücke. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.	
No. 1. Adagio. Aus dem Terzett für 3 Oboen u. Englisch-Horn. Op. 87	1,50
No. 5. Adagio. Aus dem Sextett f. Blasinstrumente. Op. 71	1,50
No. 7. Allegretto quasi Andante. Aus den Bagatellen für Clavier. Op. 33. No. 6	1,50
Köcken, Fr., Op. 70. **Am Chiemsee.** Drei Tonbilder. Complet	4,50
No. 1. Sommerabend (Summer-Evening)	1,50
No. 2. Auf dem Wasser (On the water)	1,50
No. 3. Kirmes (The Fair)	2,50
Mozart, W. A., Fünf Divertissements für 3 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte. Bearbeitet von H. M. Schletterer.	
No. 1 in F.	2,—
No. 2 in B.	2,50
No. 3 in Es	2,—
— **Drei Tonstücke.** Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.	
No. 1. Adagio aus der Serenade in Es-dur für Blasinstrumente	2,—

Pianoforte und Fagott.

Beethoven, L. van, Neun Tonstücke. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.	
No. 1. Adagio cantabile. Aus der Sonate pathétique. Op. 13	1,25
No. 3. Adagio aus dem Terzett für 3 Oboen und Englisch-Horn. Op. 87	1,25
No. 5. Adagio. Aus dem Sextett f. Blasinstrumente. Op. 71	1,25
No. 6. Menuett. Aus den Menuetten für Orchester. No. 2	1,50
No. 7. Allegretto quasi Andante. Aus den Bagatellen für Clavier. Op. 33. No. 6	1,25
No. 8. Contretanz. Aus den Contretänzen für Orchester. No. 4.	1,25
No. 9. Contretanz. Aus den Contretänzen für Orchester. No. 7.	
— **Vier Tonstücke.** (Zweite Folge.) Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.	
Heft 1. Complet	2,25
No. 1. Largo aus der Claviersonate. Op. 10. No. 3	1,50
No. 2. Menuett aus derselben	1,50
Heft 2. Complet	2,—
No. 3. Largo aus der Claviersonate. Op. 7	1,25
No. 4. Menuett aus der Claviersonate. Op. 14. No. 2.	1,25
Mozart, W. A., Op. 36. Concert für Fagott mit Begleitung des Orchesters. Clavierauszug von H. M. Schletterer.	3,25
(Partitur und Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.)	
— **Drei Tonstücke.** Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner. Complet	3,25
No. 1. Adagio aus der Serenade in Es-dur für Blasinstrumente	2,—
No. 2. Andante aus der Serenade in C-moll für Blasinstrumente	1,25
— **Drei Tonstücke** (Zweite Folge) aus den Streichquartetten Op. 64. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.	
No. 1. Poco Adagio.	1,25

[69] Im Verlage von *J. Rieter-Biedermann* in Leipzig und Winterthur ist erschienen und kann durch jede Buch- oder Musikalienhandlung bezogen werden:

Nottebohm, Gustav, Beethoven's Studien. Erster Band. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Preis netto 12 *M.*

— **Beethoveniana.** Aufsätze und Mittheilungen. Preis netto 7 *M.*

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Dresdener Strasse 44. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährlicher Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen, die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 3. Mai 1882. **Nr. 18.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Rühlmann's Geschichte der Bogeninstrumente. (Fortsetzung.) — Spicilegia. (Fortsetzung.) — Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben des Jahres 1881/82. (Fortsetzung.) — Stuttgart. (Fortsetzung.) — Anzeiger.

Rühlmann's Geschichte der Bogeninstrumente.

(Fortsetzung.)

Von den beiden Vorgängern Rühlmann's, die der Herausgeber in der Einleitung namhaft gemacht hat, wollen wir das englische Buch etwas näher betrachten. Der Titel lautet:

The Violin: its famous makers and their imitators, by **George Hart.** With numerous wood engravings from photographs of the works of Straduarius, Guarnerius, Amati, and others. London: Dulau & Co., Schott & Co. 1875. XIV & 352 Seiten gr. 8.

Das Werk ist also nur von mässigem Umfang; obwohl an Seitenzahl Rühlmann übertreffend, enthält es doch weit weniger Text. Noch weniger halten die Abbildungen einen Vergleich aus, wenn man auf die Zahl sieht, und aus dem Titel ist schon zu entnehmen, dass sie sich lediglich auf die classische Periode beschränken. Aber etwas Zierlicheres als diese Abbildungen kann man nicht sehen; es sind vollendete Muster ihrer Art, so deutlich, so treu, dass man das Instrument glaubt mit Händen greifen zu können. London ist allerdings der Ort, um die Violine mit allen ihren Verwandten in grösster Mannigfaltigkeit und höchster Vollkommenheit kennen zu lernen. Wie weit dort die Liebhaberei für gute Instrumente nicht nur unter Künstlern, sondern auch unter den Kunstfreunden verbreitet ist, kann man alljährlich zu wiederholten Malen auf den dortigen Auctionen sehen. Die Sammlung eines dieser Liebhaber z. B. erzielte im April 1872 das artige Sümmchen von 95,000 Mark, und unser G. Hart stand unter den Käufern mit etwa 30,000 Mark obenan. Hart ist Instrumentenhändler, er besitzt das grösste Geschäft dieser Art in England, also wahrscheinlich in der Welt, und sein »shop« in Princes Street in London ist ein berühmter Wallfahrtsort für Künstler und Kenner. Sechs von den Abbildungen stellen denn auch seine Instrumente dar, Prachtstücke, die zum Theil nur gezeigt aber nicht verkauft werden. Bei dieser Bekanntschaft Hart's mit den besten vorhandenen Instrumenten haben seine Abbildungen für Künstler und Liebhaber eine weit höhere Bedeutung, als die einer blossen technischen Illustration. Wir wollen daher zu Nutz und Frommen derselben den Inhalt der 24 Octavblättern, welche die Abbildungen enthalten, hier anführen.

Platte 1. Paganini's Joseph Guarnerius. 1743. (Im Stadthause zu Genua aufbewahrt.)
- 2. Bergonzi Viola. 1721. — Joseph Guarnerius.
- 3. Antonius und Hier. Amati. 1615. — Nicholas Amati. 1641. — Jos. Guarnerius' Sohn Andreas. 1714.
- 4. Carlo Bergonzi Viola. 1734. — Sancto Seraphino.
- 5. Jacob Stainer. — Nicholas Amati.
- 6. Landolphi Violoncello. 1749.
- 7. Ant. Straduarius. 1701. — Straduarius' Sohn, Viola. — Ant. Straduarius, Cremona. 1703.
- 8. Ant. und Hier. Amati. — Nicholas Amati, Cremona.
- 9. Ant. Straduarius, Cremona. 1722. — Ant. Stradonarius. 1736.
- 10. Abbildungen von Wirbeln nebst dem Halse etc.
- 11. Joseph Guarnerius. 1742. — Derselbe 1738.
- 12. Ant. Stradnarius. 1734. — Derselbe 1703.
- 13. Joseph Guarnerius. 1729. — Derselbe 1737. — Derselbe 1735.
- 14. Joseph Guarnerius. 1734. — Maggini.
- 15. Joseph Guarnerius. 1738. — Gaspard di Salo.
- 16. Die Rosenkapelle (Ruine) in Cremona.
- 17. Joseph Guarnerius. 1735. — Der »Delphin«-Straduarius. 1734. — Jos. Guarnerius. 1735.
- 18. Ruggerius Violoncello.
- 19. Jos. Guarnerius. — Struarius (eingelegt). 1687.
- 20. Ant. Straduarius. 1718. — Jos. Guarnerius. — Ant. Straduarius. 1686.
- 21. Ant. Straduarius. 1717. — Der »Gillot«-Straduarius. 1715.
- 22. Ant. Straduarius. 1701. — Carlo Bergonzi. — Ant. Straduarius. 1708.
- 23. Der »Mächtige Venezianer«, Montagnana.
- 24. Rugerius. — Andrea Guarnerius.

Dies sind die Bilder. Aus der Liste wird man ungefähr ersehen, was von Hart geboten wird, und dies muss für unsern Zweck genügen. Wer das Genauere erfahren will, wird sich das schöne Werk schon zu verschaffen wissen.

Aus den geschäftlichen Zwecken, die Hart verfolgt, erklärt sich auch einigermassen die Anlage seines Werkes. Durch die Abfassung desselben hat der Mann aber seiner Bildung und seinem Geschmacke das rühmlichste Zeugniss ausgestellt.

Der Inhalt dieses Buches zerfällt in 15 Abschnitte. Zuerst wird »die frühere Geschichte der Violine« behandelt, aber nur kurz (S. 1—6); dann folgt die Construction des Instrumentes (S. 7—20), die sehr belehrend ist. Hierauf werden »Italienische und sonstige Saiten« besprochen (S. 21—27), wo wir S. 22 mit Vergnügen lesen: »Die deutschen Saiten nehmen jetzt den nächsten Rang nach den italienischen ein, Sachsen ist der Sitz der Werkstatt derselben.« Das vierte Kapitel bespricht »die italienische Schule« im Allgemeinen (S. 28—39), das fünfte den italienischen Lack (S. 40—46). An das Hauptkapitel ge-

Digitized by Google

langen wir dann mit dem sechsten, welches die »italienischen Instrumentenmacher« behandelt (S. 47—140). Hart hat die Namen in alphabetischer Folge aufgeführt und besprochen, worüber wir mit ihm nicht rechten wollen, obwohl die geschichtliche Ausbildung dieser Kunst dadurch nicht recht übersichtlich wird. Stradsurius nimmt natürlich den grössten Raum ein. Der Italienischen folgt Kapitel 7 »die französische Schule« (S. 141—146) mit den »französischen Instrumentenmachern« (8. Kap., S. 147—161), die ebenfalls nach dem Alphabet aufmarschiren. Der »englischen Schule« und ihren Meistern sind die beiden folgenden Kapitel gewidmet (S. 162—170; 171—203), deren möglichste Ausdehnung ganz patriotisch ist. Hierauf kommen die Deutschen in zwei Kapiteln an die Reihe (»deutsche Schule« S. 204—207; »deutsche Instrumentenmacher« S. 208—222). Zum Glück nennen wir einen Joseph Stainer den Unsern, sonst würden wir in dieser Liste eine armselige Figur machen. »Die Violine und ihre Verehrer« hat das 13. Kapitel zum Gegenstande (S. 223—255), ein reiches Thema, über welches viel Interessantes zu sagen der Autor ganz der Mann war. Er giebt uns dann Kap. 14 eine »Skizze von dem Fortschritt der Violine« (S. 256—286), gleichsam eine Geschichte der Ausübung der Benutzung dieses Instrumentes vom 16. Jahrhundert bis auf die Londoner Gegenwart — eine Arbeit, welche auf wissenschaftliche Bedeutung keinen Anspruch erheben kann und sowohl in der Gruppirung des Stoffes wie in den Urtheilen willkürlich und mangelhaft ist. Das 15. Kapitel ist das letzte und längste, es bietet »Anekdoten und Miscellanea, welche sich auf die Violine beziehen« (S. 287—344), ist reich an einzelnen Mittheilungen, die immerhin interessant und lehrreich sind, doch dem Buche einen ziemlich leichten Charakter geben. Als ein geschichtliches und wissenschaftliches Werk ist das Buch von Hart nicht von Belang, sein Werth liegt in den technischen Beschreibungen und in den ausgezeichneten Abbildungen.

Auf das bedeutend umfangreichere und sehr kostspielige französische Werk von *Vidal* können wir hier nicht näher eingehen, weil es uns nicht zur Hand ist. Wenn der Herausgeber des Rühlmann'schen Werkes bemerkt, dass dieses deutsche Buch »gerade mit Rücksicht auf jene Arbeiten« als abgeschlossen sei, wo dieselben »in ihren werthvollsten Partien einsetzen«, so wollen wir dies noch dahin vervollständigen, dass wir Rühlmann's Werk als ein Product wirklicher und seibständiger historischer Forschung bezeichnen. Dasselbe nimmt also eine Bedeutung in Anspruch, welche sich nicht auf den technischen Theil dieses Kunstzweiges beschränkt.

In einer kurzen »Einleitung« legt Rühlmann den Plan vor, nach welchem er eine allgemeine »Geschichte der musikalischen Instrumente« bearbeitete, und sein Sohn bemerkt dazu in einer Note, dass, da die Arbeit in diesem umfassenden Maasse nicht zur Vollendung gelangte, das reiche, auf die übrigen Instrumente bezügliche Material seiner Zeit einem öffentlichen Institute solle übergeben werden, um dasselbe dadurch späteren Forschern zugänglich zu machen (S. 4). Das ist gewiss dankenswerth. Noch mehr aber würden wir uns freuen, wenn sich Jemand finde, der Rühlmann's Werk in seinem Geiste und mit seiner Gründlichkeit einfach fortsetzte, und dem daher das gesammte Material übergeben werden könnte. Wir fürchten auch, Benutzung der Materialien in einer öffentlichen Bibliothek möchten allzuoft in Plünderung von Seiten Unberufener ausarten, was gewiss nicht im Geiste des Verfassers gehandelt wäre. Im Uebrigen hat Herr Prof. Rühlmann die vorliegende Ausgabe mit solcher Einsicht und Besonnenheit veranstaltet, dass der gesammte Nachlass seines Vaters bei ihm einstweilen in den besten Händen ist.

In der »Einleitung« wird mit folgenden Worten eine für die spätere Entwicklung grundlegliche Verschiedenheit hervorgehoben: »Auf eine wichtige Unterscheidung glaubte der Verfasser dieser Untersuchung besonderen Nachdruck legen und um so schärfer darauf hinweisen zu müssen, als die formelle Entwickelung ihre historische Grundlage auf dieselbe bant, bisher aber weder ein Angenmerk auf sie genommen, noch eine gesonderte Forschung über sie angestellt wurde, bis der Verfasser in den 1865 von ihm herausgegebenen vorerwähnten Artikeln über die Kunst des Violinspiels zum ersten Male darauf hinwies. Dieser wichtige Unterschied ist der Gegensatz, der sich zwischen Streichinstrumente mit Zargen und ohne solche ergiebt und der nun hier in strenger Scheidung durchgeführt ist. Zu besserer Verständlichkeit und um der kürzeren Fassung willen nahm der Verfasser für diesen Gegensatz die Bezeichnung »Geigengeschlecht« für Bogeninstrumente ohne Zargen und »Fidelgeschlecht« für solche mit Zargen an, in welche zwei Geschlechter sich nach seiner Ueberzeugung die Bogeninstrumente unzweifelhaft scheiden. Zur schärferen Erkenntniss dieser Scheidung erschien es dem Verfasser angemessen, die beiden Instrumente, das Organistrum (*Radleier*) und den wälischen *Crwth**) (auf dessen Wichtigkeit zuerst Fétis und Wolf aufmerksam gemacht) in diese Monographie als vorbereitende Zargeninstrumente aufzunehmen.« (S. 4.)

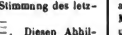
Das erste Kapitel beschäftigt sich natürlich mit den Anfängen dieses Gegenstandes, also mit den »Urformen der Bogeninstrumente« (S. 6—12). Auf wenigen Seiten ist hier ein reiches Material durchgearbeitet und dem Leser zur Anschauung gebracht. Bei der Frage über die eigentliche Erfindung dieser Instrumente äussert der Verfasser die auch von uns getheilte und nach unserer Ansicht historisch durchaus begründete Meinung, dass jene Erfindung bei den gebildetsten Völkern des Alterthums »ganz selbständig zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Gegenden — nebewusst vielleicht oft zu derselben Zeit — gemacht wurde, stets aber von der rohesten und kunstlosesten Form ausgegangen ist.«

Gewiss wird Niemand dem Verfasser widersprechen, wenn er in diesem Abschnitt die Streichinstrumente als den wichtigsten Bestandtheil der jetzigen Instrumentalmusik bezeichnet, worans denn auch folgt, dass dieselben in einer historischen Darstellung dieser Art den Anfang machen mussten. Bei der Erörterung der Frage über die Erfindung der Bogeninstrumente geht er näher auf die Resonanzverhältnisse ein; der Erfindung von Instrumenten müsse das Bekanntsein mit dem Gesetz, dass die gespannte Saite nur über einem resonnanzgebenden Körper einen brauchbaren Ton erzeugen könne, vorausgehen. Der Ursprung soll, wie fast von jeder Kunst und Culturentfaltung, bei den Aegyptern zu suchen sein, demjenigen Volke, dessen Entwicklung sich am weitesten zurückführen lässt. Der ägyptische Hermes, Gott Thooth, soll durch Auffinden einer hohlen Schildkröte den Anlass gegeben haben zur Erfindung; jedenfalls ist dieselbe auf die allerfrüheste Zeit menschlichen Denkens und menschlicher Cultur zurückzuführen, da der Zufall ein so leicht sich offenbarendes Naturgesetz wohl bald an den Tag gebracht haben wird. Die alten Aegypter bedienten sich mit Vorliebe zu ihren Instrumenten der hohlen Schildkröten, die ihnen wie von der Natur beschiedene Resonanzböden erscheinen mussten. Aus diesem Gebrauche rührt natürlich auch die Sage von Hermes her, der den Ableiter ihrer eigenen Schlauheit bilden muss. Solche alt-ägyptische Instrumente veranschaulicht der Verfasser uns durch mehrere in das Buch gedruckte Holzschnitte. Die ersten beiden, Fig. 5 und b, sind,

*) In dem Werke wird stets nur wallisisch *Crwth* geschrieben, ohne die englische Aussprache anzugeben, was um so mehr nöthig gewesen wäre, weil die richtige Aussprache in Deutschland wenig bekannt zu sein scheint; noch unlängst fanden wir in einem neuen Lexikon »krut« angegeben. Es heisst aber *kruth*, engl. *crooth*.

Digitized by Google

aus dem grossen Werke Carl Engel's über die musikalischen Instrumente im South-Kensington-Museum entnommen, naturgetreue Abbildungen der in diesem Museum befindlichen Instrumente, welche im Museumscatalogе mit dem Namen K i s s a r bezeichnet sind, und zwar soll Fig. 3 ein ägyptisches, Fig. b ein nubisches Instrument sein. Der Hauptunterschied zwischen beiden besteht darin, dass das ägyptische Kissar drei, das nubische dagegen fünf Saiten trägt; sogar die Stimmung des letztern ist angegeben:



. Diesen Abbildungen des Kensington-Museums sind zwei andere zur Bekräftigung ihrer naturgetreuen Nachbildung gegenübergestellt aus der bekannten französischen Beschreibung der ägyptischen Instrumente von Villoteau, welche in der Anlage keinen wesentlichen Unterschied zeigen. Fétis' hier angeführte Meinung, dass Indien die Heimath der Bogeninstrumente sei, widerspricht der Autor mit Recht und hält Aegyptan für den Stammsitz der Kissarinstrumente, welche an Primitivität und einfachar Natürlichkeit alle derartigen uns bekannten Denkmäler hinter sich lassen. Indem er nun eingehend das indische Instrument beschreibt, welches von Fétis als das U r s p r u n g s i n s t r u m e n t a l l e r B o g e n i n s t r u m e n t e bezeichnet und von ihm *Ravanostron* benannt wird, erwähnt der Verfasser noch, dass Z a m m i n e r in seinem Werke: »Die Musik und die musikalischen Instrumente« ein ähnliches, jenem indischen ähnliches Instrument abbildet und »Rebab auf Java« nennt. In Rühlmann's Atlas sind die beiden ersten Figuren auf der an diesen Abschnitt anschliessenden ersten Tafel (Fig. 1 und 2) dem Zamminer'schen Werke entnommen. Beide Instrumente deuten, wenn auch schon etwas variirt, auf eine weit zurückliegende Epoche menschlicher Kunstfertigkeit. — In der Privatsammlung des verstorbenen Königs Ludwig in München findet sich ein Instrument, welches ebenfalls Rebab genannt wird und indischen Ursprungs sein soll. Dasselbe ist jedoch bedeutend verschieden von den beiden oben erwähnten, so dass der Verfasser, der es unter Fig. 3a und 3b uns vorführt, an der Verwandtschaft derselben zweifelt. Das Münchener Exemplar hat eine viel massivere Bauart, und während die beiden Zamminer'schen Instrumente durch Zierlichkeit und verhältnissmässig kleinen Resonanzboden auffallen, ist letzterer bei diesem um so grösser; er nimmt $^2/_3$ der Länge des ganzen Instruments ein und ist viel mehr gewölbt. — Der Verfasser erörtert nun die Streitfrage über »*Rebab*«, womit Zamminer seine beiden hier unter Fig. 1 und 2 angeführten Instrumenta benennt, und zwar Fig. 1 als auf Java, Fig. 2 als im Orient und in Afrika im Gebrauch«. Wenn Rühlmann sich meint, dass dieser Name den Instrumenten ganz willkürlich beigelegt sei, ist doch V i l l o t e a u's von ihm erwähnte Ansicht sehr wichtig, welche die seinige wesentlich entkräftet. Dieser beschuldigt nämlich Laborde, das Wort Rebab in seinem »L'Egypte moderne« mit dem *Merabba* verwechselt zu haben. Unstreitig ist die Wahrscheinlichkeit für diese Ansicht. Zamminer hat das von ihm *Marabba* benannte Instrument abgebildet, wir sehen es hier unter Fig. 4; ist ein Muster von Einfachheit, ohne jeglichen Putz. Im Gegensatz zu fast sämmtlichen anderen Instrumenten ist bei diesem der Resonanzboden scharf viereckig trapezförmig und liegt genau in der Mitte des Ganzen. Fig. 5 zeigt uns die Abbildung Villoteau's, meisterhaft ausgeführt in bedeutend vervollkommneterm Zustande; Fig. 6 die aus dem Kensington-Museum, wieder etwas einfacher, im Catalog als Rebâb-esh-Sha'-er aufgeführt. Aus dieser Abbildung sehen wir auch, dass dieser Rebab violoncellartig gespielt wurde, nicht nach Laborde's Meinung wie eine Violine, was des langen Fusses wegen nicht möglich gewesen wäre. Noch einen Rebab sehen wir Fig. 7, ebenfalls aus dem Kensington-Museum, der aber nur einsaitig mit einem Wirbel ist; wie Villoteau angiebt, ist dieses »zur Begleitung der Improvisatoren und Dichter gebraucht«. Ein ganz modernes Instrument bildet Rühlmann unter Fig. 8 ab, welches *Christianowitsch* in seiner »Esquisse historique de la musique Arabe« beschreibt. Dieses soll ebenfalls ein »arabischer Rebab« sein, gleicht seinen Namensvettern aber zu wenig, als dass man solches annehmen könnte. Bei diesem Rebab, sowie bei Fig. 9, einem Exemplar ähnlicher aber mehr bescheidener Construction aus dem Kensington-Museum, nimmt der Resonanzboden das ganze Instrument ein, und die Wirbel sitzen so einem rechtwinkelig zurückgebogenen kurzen Halse. Abgesehen von diesem kurzen Halse würden die beiden Instrumente unseren schlichten Violinkasten gleichen. Ein anderes von Christianowitsch angeführtes Bogeninstrument (Fig. 10) nennt er »Gunibrye«; dieses ist nach des Verfassers Meinung ebenfalls ein modernes, weniger in Betracht zu ziehendes Instrument. — Unter Fig. 11 und 12 sehen wir zwei grosse, von Villoteau abgebildete mit vielem Zierrath versehene *Kemangeh*-Instrumente; die Aehnlichkeit mit den beiden von Zamminer als Rebabs bezeichneten Instrumenten (Fig. 1 und 2) ist ersichtlich und schon hieraus die Zamminar'sche Behauptung hinfällig. Diese Kemangeh-Instrumente, daren Namen die Araber (nach Villoteau) von den Persern entlehnt haben und der nichts weiter als »Ort des Bogens«, also übertragen Bogeninstrument bedeutet, unterscheiden die Araber in moderne und alte. Letztere nennen sie *Kemangeh a' gous*, und diese sehen wir aus Fig. 11 und 12; von den modernen liegen uns unter Fig. 13 und 14 aus dem Kensington-Museum zwei Abbildungen vor Augen. Es sind dieses mehr der Guitarre ähnliche Instrumente, die jetzt bei sämmtlichen orientalischen Völkern verbreitet sein sollen. — Hiermit schliesst der Verfasser seine Tafel der Abbildungen für diesen ersten Abschnitt und bedauert noch, von den von Fétis angeführten indischen Instrumenten »*Omertis*« und »*Rouana*« keine Abbildungen beschaffen zu können. Nachdem Rühlmann uns durch die erwähnten Urformen der Instrumente den Entwickelungsgang der Kunst, einen Klang zu s c h a f f e n, gezeigt hat und über dessen Erfindung berichtet, geht er zu der K l a n g - V e r s c h i e d e n h e i t über. Das Verfahren des Pythagoras, der die Klangstufen (569) schon ziemlich genau studirt hatte, wird eingehend angegeben und auch die Uebereinstimmung der Pythagoreischen Berechnung mit der unserigen. Durch weitere fünf im Buche selbst enthaltene Holzschnitte, von denen der letzte das »Monochord« vorstellt, zeigt uns der Autor, dass die alten Theorien noch immer die unserigen sind, und dass die akustischen Grundgesetze schon früh bekannt waren. Eine längere Auslassung über das Monochord mit schönen deutlichen Zeichnungen, welche uns bis tief in das Mittelalter führt, beschliesst den ersten Abschnitt.

Das Ergebniss ist, dass es im Alterthum nicht einmal die Anfänge von Bogeninstrumenten gab, noch weniger eine eigentliche Bogeninstrumenten-Musik. Der Verfasser drückt sich hierüber sehr bestimmt aus: »Es bleibt eine sehr merkwürdige Erscheinung, dass die vier bedeutendsten Culturvölker der alten Welt nicht über diese einfachste, dürftigste Conception hinauskommen. Die Ursache hiervon liegt viel tiefer, sie sie anscheinend sich zeigt. Bei den sogenannten classischen Völkern, bei welchen fast nur die sinnliche Anschauung und die äussere Erscheinung in den Künsten zur Darstellung gelangten, konnte eine so tiefe psychische Innerlichkeit noch nicht Raum gewinnen, wie sie die eigentliche Pflege der Instrumentalmusik [wie auch der Vocalmusik] bedingt. So sehen wir die rohe kümmerliche G e s t a l t dieser Ursprungsinstrumente nur in dem Maasse sich veredeln, als das S c h ö n h e i t s g e f ü h l sich bei jenen Völkern zu regen und zu entfalten beginnt. Unläugbar ist ein Fortschritt in der A n w e n d u n g des Materials zu erkennen von der Kokosnussschale zur Verwendung doppelter Holzflächen mit seitlicher Verbindung, wie sie auf einzelnen

Digitized by Google

Denkmälern zu sehen sind. Von hier aber zu den assyrischen Alterthümern Ninivehs etc. bis zu den zahllosen Kitharen und Lyren der Griechen und Römer entwickelt sich aus der ursprünglichen blossen Form nur die Schönheit der Linien und die Zierlichkeit der Ausschmückungen bis zur Spielerei, aber eben nur diese allein. Von dem Erkennen der Aufgabe eines Tonkörpers, geschweige denn von einem innern Ringen und Streben, diese Aufgabe zu erreichen und zu diesem Zweck die technische Leistungsfähigkeit des Materials zu erhöhen oder umzuwandeln, davon ist nirgends eine Spur zu entdecken. So kann es denn auch nicht befremden, dass wir bei keinem dieser Völker die Andeutung eines Bogeninstrumentes finden. Ein Volk oder einen Zeitpunkt anzugeben, wann die Bogeninstrumente erfunden worden, ist für jetzt noch nicht möglich.« (S. 9—11.)

(Fortsetzung folgt.)

Spicilegia.

(Vergl. Nr. 9, Sp. 139.)

6.

Seit den letzten Menschenaltern hat die Philosophie den Künsten tiefer als zuvor nachgeforscht, um ihre »Weltstellung« zu beschreiben nach Inhalt und Werth. Der Tonkunst ward diese Behandlung am spätesten zutheil, weil die gesammte Tonwelt unsichtbar und ungreiflich ist, gleichwie die innerste Gestalt der lebendigen Körper vor der Zerstörung. — Zwar haben wir von uralten Zeiten Nachricht von Singen und Spielen, und früher haben Dichter und Denker ihr Dasein und Wirken zu begreifen gesucht, und doch sind wir einer gültigen Definition noch bedürftig, die mehr als allegorische Umschreibung enthalte. Wir erklären das aus dem Mangel eines Massses der Sichtbarkeit; hier tritt das Auge hülfreich hinzu, um an den grösseren Körpern des Klanges die Stufen der Tönung zu ersehen.

Das Auge umfasst die Breite der Sichtbarkeit, das Ohr empfindet die Tiefe der unsichtbaren Bewegung; so haben die beiden oberen Sinne das Reich der körperlichen Erscheinungen getheilt. — Man hat wohl einmal um den Vorzug Eines Sinnes gestritten: ob der Blinde mehr zu bedauern sei, weil ihm die freie Bewegung nach aussenhin fehle, oder ob man die Tauben, denen die innere Bewegung des Gemüthes versagt sei, mehr beklagen müsse. Die Psychologen geben darüber wenig Aufschluss, doch stimmen sie meist für den Lichtsinn, weil dieser öfter dem Gehör Hülfe leiste als dieser dem andern.

Die Wechselwirkungen beider verschwisterten Sinne, wodurch es möglich wird, dass sie in der Kunstwelt einander helfen und zugleich bekämpfen, zeigt die Vergleichung:

Musik ist	Plastik ist
(nebst Sprache, Rhetorik)	(nebst allen Bildkünsten)
fliessend, successiv	beharrend, coexistirend
discret, arithmetisch	continuirlich, geometrisch
werdend	seiend, gewordan
subjectiv	objectiv
coexistirend-dramatisch	successiv-dramatisch.

Dieselben Gegensätze stellt der älteste Psychologe Aristoteles einfacher, vielleicht tiefsinniger, so auf (in den Probl. 19, 27. Polit: 8, 5):

»Weshalb hat von allen Sinnen nur der Gehörsinn ethische, sittliche, gemüthliche Wirkung? Wohl deshalb, weil ihm allein innere Bewegung, daher Praxis, Thatkraft, Thätigkeit innewohnt? Alle übrigen Sinnes-Eindrücke und Wahrnehmungen sind nur Merkmale, Andeuten fertig gewordener Gestalten; dagegen die hörbaren Gleichnisse sind wirkende Zeugnisse werdender lebender Handlungen (σημεῖα-ὁμοιώματα παθῶν).«

7.

Dieser Vergleich zeigt ein Vorspiel von Wechselwirkung der Künste, deren Thätigkeit die antiken Dichter unter dem Namen der Musen, der himmlischen Geschwister mythisch darstellten, ohne damit eine Allkunst anfzubauen. Allerdings haben sie wie wir, Rede und Gesang, Poesie und Tanz, Menschen, Götter und Dämonen gelegentlich verbunden, wo es ein Grosses, das vollendete Drama galt — aber schwerlich jemals Confusionen von Kleiderkünsten, Comödienzettel sammt Textbuch, Parentheseupoesien (die bei Schiller reichlich, bei Goethe und Shakespeare niemals vorkommen) — durch das ganze Kunstwerk hindurch eingeflochten, um die höchste Dichtung mit der niedersten Prosa zu übertünchen! Damit man die Hypokriten reichlich loben und die Aulaea sammt Coulissen, Dioramen und dergleichen bewundere, wohl gar dem Decorateur und Maschinisten die Krone des Dankes spende.

Wie weit die verschiedenen Künste in, mit, und unter einander wirken können, ist nicht so leicht zu sagen wie die täglichen Leute vom süssen Pöbel *) sammt sauren Claqueurs wohl behaupten möchten.

Denkt man nun an die Requisite, d. b. Ansprüche, die man an die armen Acteurs eben so wohl als diese an die Zahörer macht, um den nicht endenwollenden genügenden Beifall mit ekstatischem Jubelausbruch zu constatiren, so weiss man nicht, wie sich eigentlich Künstler und Publikum gegen einander verhalten, nicht der Zahl nach, sondern nach dem Geistesgenuss.

Was dann die Berichte, Briefe, Recensionen angeht, so wissen wir, wie schwer hier glaubhafter Bericht zu finden, da die rechten Kritiker unter den Zeitungsschreibern zu finden zuweilen Mühe macht; dennoch sind in den letzten Jahrzehnten neben vielen unnützen Dingen nicht verächtliche Fortschritte gemacht in gesunder Kritik und mancherlei Besserungen; nur dürfen wir nicht rühmen, wie wirs doch so herrlich weit gebracht gleich Wagner, heisse er Richard oder Famulus. Einem höher geschätzten heimgegangenen Lehrer stimmen wir keineswegs bei in dem Syllogismus: a) Die Musik ist eine Kunst, b) alle Kunst muss fortschreiten, c) also muss die Musik fortschreiten —, welche unaussprechliche Wahrheit einen andern Kunstlehrer bewog, ein Lied zu singen vom »heiligen Worte. Diesen Fortschrittsheiligen fragen wir nur: »Welcher Schritt? wohin? rechts, links — central? — *abyssinius in abyssum?*« Der ganze Fortschritt-Enthusiasmus entstammt der säcularen (?) Legende von der Besserungsfähigkeit der armen Menschheit — Anfang der unendlichen Melodie! — offenbar ein colossaler Schritt aus dem verflossenen Griechenthum, deren kühnste Propheten nicht orakelten von künftigen verbesserten Phidias und Sophokles, sondern ahtraten von der Bühne als es Zeit war.

Unser bedeutendster Fortschritt nach Napoleon's Sturz geschah weniger der schöpferischen Kunst als der Wissenschaft.

8.

Die Wissenschaften sind mächtig bereichert und erhöhet nach dem Abendroth unserer classischen Periode, die wir von Händel bis Beethoven und Schubert rechnen, weil kein verheisseuer »Bahnbrecher« sie bisher verdrängen konnte. Der Umschwung der Wissenschaften war begonnen, seitdem die Philologie, ihrem Wesen nach mehr weiblich receptiv, überall räumte und säuberte, gegenüber der männlich heroischen Phi-

*) Damit der urgermanische Philister hier keine saure Miene mache, bedenke er, dass jenes Shakespeare'sche »*sweet people*« bedeute: Liebe Leute! (*alter:* Meine Herren!)

Digitized by Google

losophie, die alle Gebiete der Geistesarbeit durchwühlte, um sie und sich zu bereichern. Das ist der Untergrund der neuesten Facultäten, zuerst der exacten Schatzkammer der Naturlehre, dann der überweltlichen transscendenten Systeme. Kein sterblicher Mensch kann heuer wie im pechdunklen Mittelalter das Schatzhaus des Wissens umfassen, Polyhistor scheint ein verdächtig Wort geworden; dafür sind in unseren Literaturen reichliche, auch gefährliche Encyklopädien vorhanden, nur wenigen zugänglich.

Diese Episode wolle der hellsehende Leser nicht für lehrhaft ansehen, sondern als Entschuldigung der Zwischensätze, die zur Hauptsache beimleiten, der Aebrenlese auf dem Acker unser Kunstlehre.

(Fortsetzung folgt.)

E. Krüger.

Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben des Jahres 1881/82.

(Fortsetzung.)

Den 7. März 1882.

Der Oratorien-Verein brachte in seinem gestrigen im grossen Odeonssaale abgehaltenen Concerte: »Kaine«, frei nach Byron's Mysterium, bearbeitet von Theodor Heigel, für Solostimmen, Chor und Orchester componirt von Max Zenger, z. Z. musikalischer Dirigent des Vereins. Die Autoren haben sich mit Recht gehütet, dieses Werk ein Oratorium zu nennen; weder die Dichtung, noch die Composition würde diesen Titel rechtfertigen. Der Text enthält eine bunte Zusammenstellung von Versen, wobei häufig die Logik schlecht wegkommt; weder der Charakter der einzelnen Personen, noch der Gang der Handlung ist daraus klar zu entnehmen; immerhin aber ist dem Tondichter vielfach Gelegenheit zu wirksamen dramatischen Accenten geboten. Am gelungensten componirt sind einige Chöre, während die Arien und Duetten fast sämmtlich einen banalen theatralischen Anstrich haben. Ausserdem ist noch der mit der Zusammenstellung grellster Klangfarben häufig getriebene Missbrauch zu rügen. Die wundeste Seite des ganzen Werkes ist die Abwesenheit wahrer Originalität; alles klingt, als ob man es schon da oder dort, bei Weber, Mendelssohn, Meyerbeer u. s. w. gehört hätte. Es wurde mir deshalb auch schwer, der fast drei Stunden langen Aufführung mit Interesse zu folgen. Von den Solopartien waren die männlichen sehr gut besetzt: Adam, zugleich Lucifer, Herr Hofopernsänger Siehr; Kain, Herr Opernsänger Fessler von Frankfurt; Abel, Herr Kammer- und Hofopernsänger Vogl, von denen jeder seine Aufgabe mit Auszeichnung löste. Tüchtig war auch die Hofopernsängerin Frl. Meta als Adah, Frl. von Sicherer und Friedlein (zwei Dilettantinnen) genügend, während Frau Ermath keine besondere Gelegenheit hatte, sich geltend zu machen. Der gesangliche Theil des Werkes, insbesondere die Chöre, waren gut einstudirt; von dem instrumentalen lässt sich dies nicht behaupten, auch war schon die Stimmung der Holzblasinstrumente keine reine. Der am Schlusse der Aufführung stürmisch hervorbrechende Beifall, so wie der wiederholte Hervorruf des Componisten schien mir mehr eine Rücksicht für die Person des letzteren, als der Ausdruck wahren Wohlgefallens an dem Werke zu sein, das schon vor etwa 15 Jahren componirt und einmal aufgeführt worden ist, schwerlich aber noch viele Aufführungen erleben wird.

Den 8. März 1882.

So gross auch sonst gegenwärtig die Wassernoth ist, so leben wir doch zur Zeit wenigstens in einer fast noch grösseren Musiküberschwemmung. Ein Fräul. Flora Friedenthal aus Warschau unternahm es gestern, im Museumssaale mit einer nach dem Beispiele von Liszt, Rubinstein u. A. aus lauter Clavierstücken bestehenden Soirée vor das claviermusiklustige Publikum zu treten. Das Wagniss dieses Auftretens nach zwei fast unmittelbar vorausgehenden und vor einem schon morgen nachfolgenden Concerte rächte sich durch sehr spärlichen Besuch. Wenn auch nur Clavierstücke geboten wurden, so war das Programm doch interessant zusammengestellt und enthielt Stücke ersten Ranges, wie die Cmoll-Sonate Op. 111 von Beethoven und die Bmoll-Sonate Op. 72 von Chopin, welch letztere die Künstlerin mit besonderer Meisterschaft spielte, während ihr bei der ersten Sonate die Erinnerung an Hans v. Bülow nachtheilig war. Uebrigens liessen alle ihre Vorträge eine Pianistin von ausserordentlicher Begabung erkennen, mit deren Auffassung man zwar in manchem Punkte nicht einverstanden sein kann, die aber über eine sehr bedeutende Technik verfügt und durch das Energische ihres Spiels imponirt. Unter den übrigen von der Künstlerin vorgetragenen Stücken gefielen vorzugsweise Mennett und Rigandon von J. Raff, dann das Hmoll-Capriccio aus Op. 76 von Johannes Brahms. Möge der diesmalige finanzielle Misserfolg das Frl. Friedenthal nicht abhalten, unsere Stadt bald wieder zu günstigerer Zeit zu besuchen.

Den 10. März 1882.

Bei den Concerten der musikalischen Akademie, von denen gestern für den Fasten-Cyklus das zweite stattfand, erfüllt sich für uns der Spruch: *»vincidit in Scyllam, qui vult vitare Charybdim«*; entweder wir müssen immer wieder das zahllos oft Gehörte von neuem anhören oder es wird eine Neuigkeit gewählt, die durchfällt. Letzteres Missgeschick wurde der zum ersten Mal aufgeführten Symphonie Op. 107 in Gmoll von A. Rubinstein zu Theil. Offenbar ist dieselbe nach einem bestimmten Programm geschrieben, das aber dem Publikum nicht mitgetheilt wurde. Dieselbe nähert sich in ihren drei Sätzen — *Moderato assai, Allegro non troppo e moderato assai* und *Andante* — mehr dem Charakter eines Tongemäldes als dem einer Symphonie. Weitaus am besten ist der erste Satz, der übrigens zur Ballade sich hinneigt, und die thatkräftige Energie eines ersten Symphoniesatzes nicht offenbart. Der darauf folgende Satz, ein Scherzo mit Trio, ist durch seine orientalische Färbung eigenthümlich und ziemlich ansprechend. Das Hornsolo im *Andante* wurde von Herrn Strauss geschmackvoll vorgetragen; leider ging diese Leistung im Missbehagen über die Zerfahrenheit des letzten Satzes, *Allegro vivace*, verloren, und endigte das Werk unter sehr schwachem Beifall. Ein ungarischer Violinspieler, Herr Tivadar Nachèz, trat sodann mit dem Fismoll-Concert Op. 23 von H. W. Ernst in die Schranken, einer, wenn auch nicht bedeutenden, doch wohlklingenden und ziemlich kurzen Composition. Er spielte mit Bravour und in der Cantilene mit schönem Ton; in den Passagen, die Octavengänge ausgenommen, blieb öfters mehr Reinheit zu wünschen. In seinem eigenthümlichen Elemente war der Künstler, nachdem er »Die Trinmerei« von R. Schumann sehr zart und empfindungsvoll vorgetragen hatte, in den Zigeunertänzen eigner Composition Op. 46 mit Orchester, die er ungemein rassehaft geigte. Der so schwer für Concertgesang zu gewinnende Kammersänger Herr Vogl verstand sich zum Vortrag des Liederkreises »An die ferne Geliebte« Op. 98 von Beethoven. Ungeachtet des donnernden Beifalls, den diese Production fand, muss ich sie doch in der Hauptsache als gänzlich misslungen bezeichnen, und ist zu befürchten, dass der Componist sich im Grabe umgedreht hätte, wenn sie zu seinen Ohren gedrungen wäre. Bei aller Kunst der Stimmgebung und der Tonbildung nicht ein Funke natürlicher und wahrer Empfindung, ein fortgesetztes Haschen nach outrirtem Ausdruck, Vergewaltigung der Tempi und obendrein Transponirung der herrlichen Composition von Es nach D-dur! Besonders inter-

Digitized by Google

essant war diesmal die Schlussnummer des Concerts: Weber's Ouvertüre Op. 27 zum »Beherrscher der Geister«. Bekanntlich besteht diese Ouvertüre aus einer gänzlichen Umarbeitung der früheren um 1804 oder 1805 zu »Rübezahl« componirten, und wurde in der jetzigen Gestalt von Weber am 8. Novbr. 1811 in München geschrieben, am 11. d. M. aber hier aufgeführt. Sie zeigt deutlich, dass sich Weber damals noch im Entwicklungsstadium befand; sie ist zwar ausdrucksvoll und charakteristisch, allein noch fehlt der hohe melodische Reiz, die Tiefe und Innigkeit, insbesondere die Originalität der Gedanken von Weber's späteren Ouvertüren. Um diese Ouvertüre zu schreiben, hätte man kein Weber zu sein gebraucht, doch bietet ihr Inhalt immerhin mehr als blos historisches Interesse.

Den 14. März 1882.

Das Programm der gestrigen zweiten Quartett-Soirée der Herren Walter und Genossen war ein befriedigendes: Op. 54 Nr. 1 von Joseph Haydn in C-dur und das Quintett Op. 29 von Beethoven in der gleichen Tonart sind wenigstens länger, das Quartett Op. 12 von Mendelssohn aber ist schon sehr lange hier nicht gehört worden. Was die Ausführung anlangt, so möchte ich mit Entschiedenheit dem Haydn'schen Werke die Palme reichen. Ist es doch eines der schönsten, interessantesten und kunstvollsten Quartette, die jemals geschrieben worden sind und wohl je noch geschrieben werden, und war doch weder an der Auffassung, noch an der Correctheit der Durchführung auch nur irgend eines Theiles etwas Wesentliches auszusetzen. Das Mendelssohn'sche Quartett, als Composition viel tiefer stehend, ist offenbar in der Ausführung bedeutend schwieriger und war nicht sorgfältig genug studirt. Da die Composition an sich sehr unruhig gehalten ist, so darf die Unruhe nicht durch die Vortragsweise noch gesteigert werden. Am besten von den vier Sätzen gelang die Canzonetta, doch auch sie hätte durch einen die Phrasenglieder schärfer pointirenden Vortrag gewonnen. Die Wiedergabe des in classischer Schönheit strahlenden Quintetts von Beethoven, in welchem der mannhafte Ernst und der kernige Humor des Meisters mit der von Anmuth und Grazie umwehten Schönheit des Mozart'schen Stils sich vereinigen, fand im Ganzen befriedigend statt. Manchmal fehlte jedoch völlige Correctheit der Intonation und der Figuren, im Adagio Tiefe der Empfindung, und namentlich das entsprechende Hervortreten des Cello an obligaten Stellen. Vollendet geschriebene Compositionen sollten auch nur mit möglichster Vollendung wiedergegeben werden.

Den 20. März 1882.

Da wir hier in der gegenwärtigen Saison einen überreichen Segen an Claviervorträgen genlessen, glaubte ich auf das gestrige Concert des Fräul. Emilie Goldberger aus Wien im Musenssaale verzichten zu dürfen. Die mir zugekommenen Berichte lassen mich diese Entsagung auch nicht beklagen. Der jungen Dame wird zwar eine bedeutende Technik und ein kräftiger Anschlag nachgerühmt, aber Aufgaben, wie Beethoven's Sonate Op. 110 werden für sie als zu gewagt bezeichnet. Zur Wiedergabe dieses, eine männliche Energie und hochentwickelte musikalische Intelligenz voraussetzenden Werkes genügt nicht ein blos allgemeines musikalisches Empfinden. Die Vorzüge der Künstlerin, zu denen insbesondere eine rhythmische Bestimmtheit gerechnet wird, wurden am meisten in den Salonvorträgen wahrgenommen; doch müsste dieselbe, behauptete man, danach streben, ein zu hastiges Hinweggehen über wichtige Phrasenglieder zu vermeiden. Liszt's ungemein schwierige ungarische Phantasie kann nur mit Orchesterbegleitung zur vollen Wirkung gelangen; die Ausführung derselben wird als eine im Technischen hoch anerkennenswerthe Leistung bezeichnet. Eine Opernsängerin, Fräul. Lina Krämer von hier (?), trug eine selten gehörte Concertarie von Mozart und einige Lieder mit sonorem, gut geschultem Organe vor. Beide Künstlerinnen fanden bei dem nicht zahlreich versammelten Publikum reichen Beifall.

Den 23. März 1882.

Gestern Abend fand bei spärlich gefülltem Musensaale eines jener kleineren Concerte statt, an denen der Musikfreund wahre Freude haben muss: ein Kammermusikabend des Herrn Bussmeyer und der Herren Max und Carl Hieber, dann Carl Ebner. Kann ich auch dem Clavierspiel des Herrn Bussmeyer niemals eine geniale Auffassung seiner Aufgaben und Vertiefung in dieselben, sondern nur Correctheit und genaue Wiedergabe nachrühmen, so leistete doch Herr Max Hieber auf der Violine viel Höheres, und schmiegten sich Herr Carl Hieber mit der Bratsche, sowie Herr Ebner, wenn auch Letzterer mit zu wenig markigem Tone, entsprechend an. Ungemein anziehend war das von Franz Schubert gerade ein Jahr vor seinem Tode (im November 1827) componirte Trio in Es-dur Op. 100. Es ist dies jenes von schönen Melodien und interessanten Gedanken überfüllte Werk, das dem Meister auf dem Gebiete der Kammermusik zuerst die gebührende Anerkennung verschaffte; das sich, wie Kreisele mit Recht sagt, neben den gleichartigen Werken der grössten Meister als diesen ebenbürtig fortan behauptete, und das schon zu Lebzeiten des Meisters wie auch jetzt noch, sobin nun schon über ein halbes Jahrhundert, in Privatgesellschaften und in öffentlichen Concerten von Künstlern oder Dilettanten mit dem entschiedensten Beifall aufgeführt wird. Diesem Stücke folgte jene Sonate Op. 30 Nr. 2 in C-moll von Beethoven, welche an Grossartigkeit von keiner andern desselben oder irgend eines anderen Tondichters übertroffen sein dürfte und welcher, wie ihren beiden Schwestern (wohl aus Anlass der Widmung an Kaiser Alexander I.), imitirte russische Themata einverleibt sind. In dem Vortrage des Clavierparts war wenig Pathos und Energie zu spüren, während die Violine das Mögliche leistete und insbesondere das Adagio mit tiefer Empfindung wiedergab. Das den Schluss bildende Quintett Op. 14 von Saint-Saëns hatte offenbar nach diesen Meisterwerken ersten Ranges einen gefährlichen Stand; immerhin errang die, abgesehen von dem Fugato, sehr gelungene und wohllautende moderne Factur nach jedem der vier Sätze lebhaften Beifall; das Publikum schied in offenher gehobener Stimmung.

(Fortsetzung folgt.)

Stuttgart.

(Fortsetzung.)

Dienstag, den 28. März, fand im Festsaale der Liederhalle das zweite Abonnementconcert des unter der Leitung des Herrn Hofpianisten Professor W. Krüger stehenden »Neuen Singvereins« statt. Zur Aufführung gelangte das »Alexanderfest von Händel, und wir sind dem Dirigenten zu ganz besonderem Danke verpflichtet, dass er uns dieses herrliche Werk vorführte. Dadurch, dass der »Schubert-Verein« aus Cannstatt, auf welchen wir weiter unten zu sprechen kommen werden, seine Mitwirkung zugesagt hatte, gestaltete sich die Aufführung zu einer in chorischer Beziehung glänzenden, als der Chor dadurch um 50—60 tüchtige Stimmen verstärkt wurde, und die Zahl der Sänger sich auf ca. 170 belaufen haben mag. Die Chöre wurden mit grosser Präcision und Frische gesungen, überhaupt legten die Leistungen des Chors wiederum einen neuen Beweis sichtlichen Fortschritts ab, den derselbe, wir sprechen hier vom »Neuen Singverein«, hauptsächlich seinem

Digitized by Google

unermüdlichen, fleissigen Dirigenten Professor W. Krüger zu danken hat.

Um nun auf das Werk selbst zu sprechen kommen, so kennen wir keinen Componisten, welcher so unmittelbar uns in seinen Chören zu fesseln weiss wie Händel; mit unwiderstehlicher Gewalt zieht er den Menschen himmelan und offenbart uns Geheimnisse des innersten Fühlens und Empfindens wie wenig Andere. Was Händel uns aus der Wunderwelt der menschlichen Seele enthüllt, das kann man eben nur empfinden, denn was man niederschreibt ist doch nur ein Schattenriss von jenem Bild in Feuerfarben, das er vor unserem geistigen Auge zu entrollen weiss. Wir sind keine absoluten Anhänger jener Musikenthusiasten, welche von einer ethischen Wirkung der Musik im engbegrenztesten Sinne des Wortes fabeln, aber die gesunde Kraft Händel'scher Musik muss einen läuternden Einfluss ausüben; sie ist Stahlwasser für den Geist. Gesinnungen kann die Tonkunst freilich nicht ausdrücken, noch weniger das Schlechte, und wenn sie auch die gemeinsten Scenen darzustellen hätte; aber betäuben, Geist und Nerven abstumpfen und jeden Sinn für das wahrhaft Schöne ersticken kann eine Musik, die sich nur dazu hergiebt, die niedrigsten Leidenschaften im Menschen zu entfachen, jene Leidenschaften, die Geist und Seele aufreiben. Gerade in einer Zeit wie die heutige, wo wir, um mit Gervinus zu reden, unter der Musikübung der Myriaden von Dilettanten und Virtuosen, und fügen wir hinzu von geistlosen Componisten, deren ganzes Sinnen und Trachten auf Erzielen sinnlichen Effectes geht, überschwemmt werden, da eine immer mehr zu- und nicht abnehmende Flut eines betäubenden, verdumpfenden und abstumpfenden Musikärms der nur eine unsinnige Verschwendung von Zeit, von Nerven und Geisteskraft bewirkt, uns überschwemmt: in einer solchen Zeit thut es doppelt Noth, dass wir zu unseren grossen Meistern zurückkehren, und namentlich zu einem Händel, und Wasser des Lebens holen. Wir werden freilich bei Jenen nur ein mitleidiges Lächeln erwarten dürfen, die da meinen, die Werke eines Händel, Haydn, Mozart oder wie die alten Philister heissen, seien veraltet, das sei ein überwundener Standpunkt, das könne man heute Alles viel besser, und was die Hauptsache ist, viel geistreicher machen. Wie sagt doch schnell Faust zu Wagner?

> »Sitzt ihr nur immer; leimt zusammen,
> Braut ein Ragout von Andrer Schmaus,
> Und blast die kümmerlichen Flammen
> Aus eurem Aschenhäufchen 'raus.
> Bewund'rung von Kindern und Affen
> Wenn euch darnach der Gaumen steht;
> Doch werdet ihr nie Herz zu Herzen schaffen,
> Wenn es euch nicht von Herzen geht.«

Händel verlässt niemals das ideale Gebiet und er verschmäht es grundsätzlich, durch starkes Auftragen und überladenen Pathos zu wirken, und mit welch einfachen Mitteln weiss er grosse und bedeutende Effecte zu erzielen; wir erinnern nur an den Chor: »Ein heller Jubelschrei«. Doch ist es uns hier nicht um eine Analyse des ganzen Werkes zu thun, wir wollten nur wieder einmal im Allgemeinen auf die grosse, wir möchten fast sagen ethische Bedeutung Händel's hingewiesen haben.

Kehren wir nunmehr noch einmal zu der Aufführung zurück.

Unter den Solisten ragte in erster Linie Herr Standigl, grossh. bad. Hofopernsänger hervor, welcher seiner Partie in ganz ausgezeichneter Weise gerecht wurde. Die Sopranistin, die Hofopernsängerin Fräulein Luise Belce aus Karlsruhe ist mit schönen Stimmmitteln ausgestattet, doch schien ihr die Partie etwas zu hoch zu liegen, der Oratoriengesang überhaupt ihr etwas fremd noch zu sein; das muss eben auch geübt und gelernt sein. Am besten sang sie die herrliche Arie: »Thais stürmt voran«. Herr Concertsänger Carl Diezel hat im letzten Jahre bedeutende Fortschritte gemacht; sowohl der Tonbildung als der Aussprache und Declamation merkte man an, dass der Unterricht bei Meister Stockhausen gute Früchte getragen. Schade, dass die Höhe etwas eng begrenzt ist.

Die Orchesterbegleitung lag in den bewährten Händen der Carl'schen Kapelle und verdient ihre Leistung im Ganzen volle Anerkennung; nur die Stimmung hätte eine reinere sein können und bezüglich der Recitative dürfte es sich für künftig empfehlen, dieselben vom Clavier begleiten zu lassen. Auch was die Tempi betrifft, so waren wir nicht immer mit denselben einverstanden.

Dem strebsamen und das Beste wollenden Vereine aber können wir nur wünschen, dass er den einmal betretenen Weg muthig weiter verfolge, und sich durch nichts in seinem Bestreben irre machen lassen möge.

Donnerstag, den 30. März, wurde das Werk im Cursaale zu Cannstatt vom »Schubert-Vereine« unter Mitwirkung des »Neuen Sängervereins« und der Carl'schen Kapelle wiederholt. Es war dies zugleich die 57. Aufführung des »Schubert-Vereins«, welcher unter der Leitung seines Gründers, des Herrn Musikdirector M. Notz steht. Herr Notz ist nicht nur ein strebsamer und feinfühliger Musiker, sondern auch ein vortrefflicher Dirigent, und es ist uns stets eine wahre Freude, den tüchtigen Leistungen seines gut geschulten Chores lauschen zu dürfen. Der Verein hat sehr gute gesangliche Kräfte aufzuweisen, so dass derselbe die Solisten zu seinen Aufführungen selbst stellen kann. Auch dieses Mal wurden die Soli von Vereinsmitgliedern ausgeführt und entledigten sich sowohl Frau Notz (Sopran), als die Herren Albert Müller (Tenor) und A. Spohn (Bass) in ganz tüchtiger Weise ihrer wahrlich nicht leichten Aufgabe. Ueber die Leistung des Chors gilt das gleiche, was wir bereits oben bei Besprechung der Stuttgarter Aufführung sagten, sie war geradezu eine vollendete zu nennen.

Möge das Zusammenwirken beider Vereine nicht das erste und letzte gewesen sein, und mögen sie uns künftiges Jahr wiederum mit einem Händel'schen Chorwerke erfreuen.

Die Mittwoch, den 29. März, stattgefundene dritte Quartettsoirée der Herren Singer, Wehrle, Wien und Cahisius waren wir leider verhindert zu besuchen, was wir um so mehr bedauerten, als eines der besten und gehaltvollsten Werke von Robert Volkmann zur Aufführung kam, nämlich das Streichquartett Op. 14 in G-moll; ausserdem enthielt das Programm noch ein im Jahre 1788 componirtes Divertimento für Violine, Viola und Violoncell von Mozart, sowie das Schubert'sche Quintett Op. 163 in C-dur.

(Schluss folgt.)

ANZEIGER.

[70] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

Moritz von Schwind's
Illustrationen
zu
FIDELIO.

In Kupfer gestochen von *H. Merz* und *G. Gonzenbach*.

Separat-Pracht-Ausgabe.

Mit Dichtungen von Hermann Lingg.

Inhalt:
Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses. Erkennungs-Scene. Pistolen-Scene. Kerker-Abgahnt.

Imperial-Format. Elegant cartonnirt.

Preis 12 Mark.

Digitized by Google

[74] **Breitkopf & Härtel's Notenpapiere.**

In vier Papiersorten: *A.* Weiss kräftig. *B.* Bläulich kräftig. *C.* Weiss schwer. *D.* Bläulich schwer.

Hoch-Folio. No. 1—22. Zu Partituren und Stimmen. (12- bis 22zeilig.)

Quer-Folio. No. 6—9. 15—17. Zu Partituren und Stimmen. (9- bis 24zeilig.)

Hoch-Octav. No. 10. Zu Partituren und Stimmen. (12zeilig.)

Quer-Octav. No. 16. Für Zither. (32zeilig.)

Preise: 25 Foliobogen unter Streifband:
Papier *A* und *B* à *M* 1. —.
Papier *C* und *D* à *M* 1. 25.
10 Foliobogen gebeftet in Umschlag:
Papier *A* à 50 ₰. — Papier *C* à 65 ₰.
Die gleiche Anzahl Octavbogen die Hälfte obiger Preise.

Ornamentirtes Notenpapier.
Mit künstlerischen Umrandungen von **O. von Fialka.**
Blau, Grün, Violett, Hellbraun.

Hoch- und Quer-Folio. 9- und 12zeilig. 25 Bogen. *M* 2. 25.
Album für Gesang. Hoch- und Quer-Folio.
Album für Pianoforte. à Heft Brech. *M* 1. 25. Geb. *M* 2. 25.

Sämmtliche Papiere sind von schädlichem Holzzusatze frei und mit der Druckmarke des Bären versehen. *Probebücher gratis.*

Leipzig, 1882. **Breitkopf & Härtel.**

[72] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Lieder und Gesänge
von
Johannes Brahms.
Für Pianoforte allein
von
Theodor Kirchner.

No. 1. »Wie bist du, meine Königin, durch sanfte Güte wonnevoll!« (Op. 32. No. 6) . . . . . Pr. *M* 2. —.
– 2. Ein Sonnett: »Ach könnt ich, könnte vergessen sie« (Op. 14. No. 4) . . . . . Pr. *M* 1. 50.
– 3. Die Meinecht: »Wann der silberne Mond durch die Gesträuche blinkt« (Op. 43. No. 2) . . . . . Pr. *M* 1. 50.
– 4. Ständchen: »Gut Nacht, gut Nacht, mein liebster Schatz« (Op. 44. No. 7) . . . . . Pr. *M* 1. 50.
– 5. Von ewiger Liebe: »Dunkel, wie dunkel in Wald und in Feld!« (Op. 43. No. 1) . . . . . Pr. *M* 2. —.
– 6. »Sind es Schmerzen, sind es Freuden«, aus den Magelone-Romanzen (Op. 33. No. 8) . . . . . Pr. *M* 2. —.
– 7. »Ruhe, Süssliebchen, im Schatten«, aus den Magelone-Romanzen (Op. 33. No. 9) . . . . . Pr. *M* 2. —.
– 8. Auf dem See: »Bieuer Himmel, blaue Wogen« (Op. 59. No. 2) Pr. *M* 2. —.
– 9. »So willst du des Armen dich gnädig erbarmen?« aus den Magelone-Romanzen (Op. 33. No. 5) . . . . . Pr. *M* 1. 50.
– 10. »Muss es eine Trennung geben«, aus den Magelone-Romanzen (Op. 33. No. 13) . . . . . Pr. *M* 1. 50.
– 11. »Wie froh und frisch mein Sinn sich hebt«, aus den Magelone-Romanzen (Op. 33. No. 14) . . . . . Pr. *M* 2. —.
– 12. »O komme, holde Sommernacht« (Op. 58. No. 4) Pr. *M* 1. 50.
– 13. Serenade: »Leise, um dich nicht zu wecken« (Op. 58. No. 3) Pr. *M* 2. —.
– 14. »Dein blaues Auge hält so still« (Op. 59. No. 8) Pr. *M* 1. 50.
– 15. »Wenn du nur zuweilen lächelst« (Op. 57. No. 2) Pr. *M* 1. 50.
– 16. »Ist Träumte mir, ich sei dir theuer« (Op. 57. No. 3) Pr. *M* 1. 50.
– 17. »Strahlt zuweilen auch ein mildes Licht« (Op. 57. No. 6) Pr. *M* 1. 50.
– 18. Die Spröde: »Ich sahe eine Tig'rin« (Op. 58. No. 2) Pr. *M* 1. 50.
– 19. Schwermuth: »Mir ist so weh um's Herz« (Op. 58. No. 5) Pr. *M* 1. 50.
– 20. Agnes: »Rosenzeit wie schnell vorbei« (Op. 59. No. 5) Pr. *M* 1. 50.
– 21. Sandmännchen: »Die Blümelein sie schlafen« (Volkskinderlied) . . . . . Pr. *M* 1. 50.

[73] **Neue Musikalien**
(Novasendung 1882 No. 1)
im Verlage von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Heijden, F. J. van der, Op. 31. **Drei Lieder** für eine Alt-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. 2 *M*.
Einzeln:
No. 1. »Seit er von mir gegangen«, von *R. Reinick.* 1 *M*.
No. 2. »Kein Wort mehr«, von *M. Haushofer.* 80 ₰.
No. 3. Mädchenlied: »O Blätter, dürre Blätter«, von *L. Pfau.* 80 ₰.

Heymann-Rheinech, Carl, Op. 4. **Sechs Clavierstücke.** 3 *M* 50 ₰.
Einzeln:
No. 1. Allegro vivace in D-dur. 1 *M*.
No. 2. Un poco allegretto in G-es-dur. 50 ₰.
No. 3. Un poco allegretto in A-moll. 1 *M*.
No. 4. Allegretto in A-dur. 80 ₰.
No. 5. Allegro vivace in Cis-moll. 1 *M*.
No. 6. Allegretto in B-moll. 80 ₰.

Hiller, Ferd., Op. 129. **Fünf Gesänge** für vier weibliche Stimmen (ohne Begleitung).
No. 1. Mörientied: »O du heiligste, o du frömmeste«, nach dem Lateinischen von *Follen.* Part. 80 ₰. Stimmen à 15 ₰.
No. 2. Liedesgruss: »Liedergrüsse sind die Glocken«, von *Karl Stelter.* Partitur 60 ₰. Stimmen à 25 ₰.
No. 3. Wiegenlied: »Die Blümelein sie schlafen«, aus *Kretzschmer's* Volksliedern. Partitur 60 ₰. Stimmen à 25 ₰.
No. 4. Morgengesang: »Horch, horch, die Lerche, nach *Shakespeare.* Partitur 60 ₰. Stimmen à 25 ₰.
No. 5. Abend im Thal: »Tiefblau ist das Thal«, von *Martin Greif.* Partitur 30 ₰. Stimmen à 15 ₰.

Holstein, Fr. von, Op. 46. **Fünf Lieder** für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Daraus einzeln:
No. 4. Am Bach: »Rausche, rausche, froher Bach«, von *Fr. Oser.* 50 ₰.

Huber, Hans, Op. 54. **Walzer** für Pianoforte zu vier Händen, Violine und Violoncell. (Zweite Folge.) Arrangement für Pianoforte zu vier Händen vom Componisten 6 *M*.

—— **Phantasie** nach Worten der heiligen Schrift für Orgel. 4 *M*.

Keller, Emil, Op. 46. **Zwei Gedichte** von *Heinrich Leuthold.*
No. 1. Am Meere, für Tenor-Solo (Bass-Solo ad libitum) und Männerchor. Partitur und Stimmen 1 *M* 40 ₰. (Stimmen: Tenor I, Bass I à 30 ₰. Tenor II, Bass II à 15 ₰.)
No. 2. An einem Grabe, für Männerchor. Partitur u. Stimmen 1 *M* 40 ₰. (Stimmen: Tenor I, II. Bass I, II à 15 ₰.)

—— Op. 25. **Snowwittchen.** Märchendichtung von *August Freudenthal,* in Musik gesetzt für Männerstimmen, Soli (Tenor und Bass) und Chor mit Begleitung von Orchester oder Pianoforte. Clavierauszug à *M*. Chorstimmen: Tenor I, II, Bass I, II à 30 ₰. (Partitur und Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.)

Sieber, Ferd., Sechzig Vocalisen zur Ausgleichung der Stimme in allen Lagen, zur Anbahnung der Kehlfertigkeit und zum Studium der Phrasirung. (Achte Folge der Vocalisen.)
Op. 132. Heft 4. Zehn Vocalisen für Tenor. 6 *M*.
Op. 133. Heft 5. Zehn Vocalisen für Bariton. 6 *M*.
Op. 134. Heft 6. Zehn Vocalisen für Bass. 6 *M*.

Voullaire, Woldemar, Op. 5. **„Auf meines Kindes Tod."** Drei Dichtungen von *J. von Eichendorff* für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 2 *M*.

—— Op. 6. **Frühlings-Album.** 42 Stücke für das Pianoforte. 8 *M*.
Einzeln:
No. 1. Frühlingsahnen. 50 ₰.
No. 2. Schneeglöckchen läuten den Frühling ein. 50 ₰.
No. 3. Lau wehen die Winde. 80 ₰.
No. 4. Königin Frühlings festlicher Einzug. 50 ₰.
No. 5. Wandern. 50 ₰.
No. 6. Vogelconcert im Walde. 80 ₰.
No. 7. Blumendüfte. 50 ₰.
No. 8. Frühlingsreigen. 1 *M*.
No. 9. Die Wachtel im Saatfeld. 50 ₰.
No. 10. Hirtenlied. 50 ₰.
No. 11. Im Walde. 80 ₰.
No. 12. Die Kornfelder wogen. 50 ₰.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Dresdener Strasse 44. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährlicher Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 10. Mai 1882. **Nr. 19.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Rühlmann's Geschichte der Bogeninstrumente. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Drei Duetten für hohe Frauenstimmen mit Begleitung des Pianoforte von Leopold Carl Wolf, Op. 1). — Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben des Jahres 1881/82. Fortsetzung.) — Stuttgart. (Schluss.) — Berichte (Kopenhagen). — Anzeiger.

Rühlmann's Geschichte der Bogeninstrumente.

Die Geschichte der Bogeninstrumente, insbesondere derjenigen des heutigen Streichquartettes, von den frühesten Anfängen an bis auf die heutige Zeit. Eine Monographie von **Julius Rühlmann.** . . . Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von dessen Sohn Dr. Richard Rühlmann, Professor am kgl. Gymnasium zu Chemnitz.

Braunschweig, Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn. 1882. 2 Bände.

Erster Band: Text, XII und 319 Seiten gr. 8, mit eingefügten Holzschnitten.

Zweiter Band: Atlas mit 13 Tafeln Abbildungen musikalischer Instrumente, in quer Grossfolio.

(Fortsetzung.)

Den soeben angeführten Worten, welchen zufolge die Alten ihre musikalischen Instrumente nicht nach dem innern Gehalt, sondern nur nach der äusserlich zierlichen und anmuthigen Erscheinung hin weiter ausgebildet haben sollen, fügt Rühlmann in einer Anmerkung hinzu: »Ganz denselben Verlauf kann man bei dem Instrumente der Harfe verfolgen.« S. 11.) Bei der Harfe liegt die Sache aber doch wohl nicht so einfach. Es ist gewiss geeignet, Nachdenken zu erregen, dass sich die Harfe in Aegypten zu einem solchen Umfange ausbilden konnte, sowohl was die Grösse des Instrumentes und die Zahl seiner Saiten, als auch was die Menge der im praktischen Gebrauche befindlichen Exemplare betreffe. Diese Mengen von Harfen, die bei feierlichen und festlichen Gelegenheiten in Action traten, müssen Erstaunen erregen, die den Aegyptern eigenthümliche Ausbildung der Harfenmusik ist für uns immer der Hauptbeweis gewesen, dass sie in ihrer Musik nicht so von Indien abhängig waren, wie Fétis und Andere meinen. Ihre Harfenharmonie war eine originale Schöpfung und wirkte auch in solcher Weise auf andere Völker, besonders auf Israeliten und Griechen. Im Hinblick auf die Kunstübung der classischen Völker des Alterthums dürfte man überhaupt wohl Bedenken haben, des Verfassers Ansicht, dass die Alten ihre musikalischen Instrumente lediglich nach der äusserlichen Seite hin ausbildeten, so ohne weiteres zu acceptiren, denn man würde ihnen damit jedes Gefühl für das rein Tonliche absprechen. Wir glauben vielmehr, dass die musikalischen Werkzeuge des Alterthums ebenso, wie alle übrigen, in Harmonie standen, d. h. ihrem Zwecke völlig entsprachen. Dieser Zweck war allerdings ein anderer, als der unserige, er ging auf Unsonne-Musik, die man aber gewiss im Alterthum vollkommener hörte, als in den neueren Zeiten.

Der zweite Abschnitt führt uns zu dem Trummscheidt und damit in das Gebiet der abendländischen Musik. Als das älteste bekannte deutsche Bogeninstrument wird es von dem Verfasser mit gebührender Wichtigkeit behandelt; ein grosser Abschnitt und mehr als 20 Abbildungen bieten uns hinreichende Gelegenheit, die verschiedenartigsten Exemplare dieser Art kennen zu lernen. Von den über den Ursprung des »Trummscheidts« cursirenden Ansichten und Meinungsverschiedenheiten giebt der Autor mehrere an, bekennt sich aber zu der Ueberzeugung, dass es ein rein deutsches Instrument sei und aus dem griechischen Monochord zu unbekannter Zeit zu einem Bogeninstrument umgewandelt worden. Die früheste Periode des »Trummscheidts« lässt sich nicht bestimmen, man muss jedoch annehmen, dass die älteste von Rühlmann bei Glarean aufgefundene Abbildung eine im Laufe der Zeit schon vielfach verbesserte und geschmackvollere Auflage der gewiss sehr rohen wirklichen Urform ist. Es bestand ursprünglich aus einem langen aus drei Holzscheiten zusammengesetzten Resonanzboden, über den eine Saite gespannt war; versehen war es mit einem Steg, einem kleinen Schuh ähnlich. Hierdurch wurde der dem Instrument eigene Ton erzeugt, »welcher dem Ton einer gedämpften Trompete gleicht«; daher der Name: »Trummscheidt« oder »Trompetengeige«. — Eine kurze Veränderung erhielt das Trummscheidt im 15. Jahrhundert im Bau dadurch, dass man es der bequemern Spielart wegen mit einem soliden Fuss versah; diese Methode hat sich jedoch nicht lange gehalten. Von einem ähnlichen Instrument sehen wir S. 28 eine genaue Beschreibung des Oberbibliothekars Bechstein angeführt. — Noch jetzt ist das Trummscheidt in praktischem Gebrauch, und zwar erwähnt Rühlmann eines Exemplars aus dem Orchester des Marienthaler Klosters in der sächsischen Lausatz. Allerdings sieht es den in der letzten Zeit des 15. Jahrhunderts auf einer ziemlich hohen Stufe künstlerischer Ausführung stehenden, vorhin erwähnten Instrumenten wenig ähnlich; es ist ein nichtssagendes Stück Holz mit zwei Saiten bespannt, ohne jegliche Ausschmückung. Es vertritt hier im Orchester die Trompete und wird in diesem Kloster noch regelmässig benutzt.

Rühlmann führt das Trummscheidt zuerst als wirkliches Bogeninstrument an; zu sämmtlichen Gattungen bediente man sich unseres jetzigen grossen Violin-, also Bassbogens. Der Verfasser beschliesst diesen zweiten Theil seiner Arbeit damit, dass er verschiedene von *Viollet le Duc* in dessen »Dictionaire

Digitized by Google

raisonnés aufgestellte Behauptungen über Trommscheidts, von denen eines, das sich an den Kirchenthüren der Abtei zu Vivarez befindet, im 12. Jahrhundert entstanden sein soll, zurückweist. Die genauen Forschungen unseres Autors werden vielen Lesern eine genügende Garantie bieten für die Richtigkeit seiner Ansichten. Im Allgemeinen ist freilich zu bemerken, dass jeder Schriftsteller gern für sein Vaterland streitet und demselben mit der Feder möglichst viel und möglichst Werthvolles zu erkämpfen sucht. Das ist erklärlich, fordert aber auch zur Vorsicht auf. ‚Handelt es sich nun, wie hier, um Zeiten, wo die europäischen Völker ganz anders geschichtet waren und auch in Wirklichkeit viel mehr durch einander geworfen wurden, so ist die Vorsicht zu verdoppeln. Weist endlich die poetische und musikalische Kunstübung der Deutschen auf Anregungen hin, die von der andern Seite des Rheines kamen, so gewinnt die Frage, ob ein musikalischer Gegenstand deutschen oder fremdländischen Ursprungs sei, für jene Zeit eine ganz andere Bedeutung, und im Grunde auch eine weit geringere Wichtigkeit, als in den letzten drei Jahrhunderten. Seien wir nur so aufrichtig und so unbefangen, zuzugeben, dass die Deutschen bis etwa zum Jahre 1500 in den musikalischen Disciplinen sehr wenig erfunden oder mustergültig ausgebildet haben. Es kann ja sein, dass das Trummscheidt aus ebenso sicher gehört, wie die alte Orgeltabulatur; aber über alles Zweifel erhaben ist es nicht. Was heute erwiesen scheint, kann morgen durch ein neu entdecktes Document oder Monument umgestossen werden, weshalb man gut thun wird, seine Ansichten über solche Dinge etwas elastisch einzurichten.

Zu den eigentlichen Geigeninstrumenten gelangen wir im dritten Abschnitt, welcher zwei Grundformen derselben behandelt: die Rubebe und die Lira. Dies sind aber nicht etwa unsere heutigen Violinen, oder auch nur Vorläufer derselben, denn, wie der Verfasser bemerkt, bezeichnen wir seltsamerweise unsere Violinen noch immer mit dem Namen Geigen wie mit einem allgemein gültigen Geschlechtsnamen, obwohl die alten eigentlichen Geigen von den Violinen und damit von unseren heutigen Streichinstrumenten gänzlich verschieden sind.

Die Rubebe mit dem Rebec kommt zuerst (S. 34—51) an die Reihe. Auch bei diesen alten, längst aus dem praktischen Gebrauche verschwundenen Geigeninstrumenten wird natürlich zunächst nach dem Ursprunge gefragt. Hier scheint nun unser Weizen ganz erfreulich zu blühen, da selbst ein Ausländer bezeugt, dass die Geige uns gehört. Der bekannte Coussemaker schreibt in seinem »Essai« über die musikalischen Instrumente des Mittelalters: »Die Geige war ein Bogeninstrument deutschen Ursprungs. Dieses wird durch ihren Namen angedeutet, der in Deutschland eine allgemeine Benennung für Instrumente dieser Gattung ist. Der Méotrier Adenés scheint über diesen Ursprung jeden Zweifel in seinem Roman Cléomadès zu beseitigen, wenn er sagt:

Plenté d'instruments y avait
Vieles et saltérions
Harpes, rotes et canons
Et estives de Cornouailles
O il avait quintaierons
Et si avait bont lenteurs
Flauteurs de Behaigne
Et de Gigueours d'Allemaigne etc.

Es kann über diesen Ausdruck *Gigueours d'Allemaigne* kein Zweifel herrschen, dass derselbe ‚Spieler deutscher Geigen' bedeute, da in der Strophe vorher der böhmischen Flötenspieler gleichfalls gedacht wird, welche bei Guillaume de Machault ebenfalls erwähnt werden und zwar unter der Bezeichnung ‚Flaute de Behaigne', woraus hervorgeht, dass sich der Landesname nicht auf die spielenden Personen, sondern auf das Instrument selbst bezog.« Durch diese Argumentation Coussemaker's ist aber der Verfasser nicht überzeugt, er glaubt nicht an den deutschen Ursprung dieser Instrumente. Man mag darüber denken wie man will, und misslich ist es immer, historische Beweise auf poetische Verse zu bauen; aber soviel geht doch aus den Worten des alten Minnesängers Adenés hervor, dass die Deutschen sich schon damals als Geigenspieler ebenso sehr einen europäischen Namen gemacht hatten, wie ihre Nachbaren die Böhmen als Flötisten.

Im Ganzen neigt sich der Verfasser dahin, »Geige« mit dem französischen Tanze (und Instrumente?) »Gigue« als übereinstimmend zu betrachten und für arabisch-afrikanischen Ursprungs zu halten.*) Das Wort »Gigue« findet sich auch in Italien (Giga) und England (Jigg) als ein allbekannter Ausdruck für einen lebhaften Tanz; hängt es mit Geige zusammen, so würde der Sinn desselben also »Geigentanz« sein.

Rühlmann hebt als charakteristisch in der Construction der Geigen die Zweithelligkeit hervor im Gegensatz zu den dreithelligen Instrumenten, welche das Violinen- oder Fidelgeschlecht ausmachen. Bei diesem wesentlichen Unterschiede zwischen beiden Gruppen muss man sich mit Recht darüber wundern, dass die Geigen mit ihrem runden ovalen Resonanzboden und gekrümmten Halse den allgemein gebräuchlichen Namen abgegeben haben für die ganz anders construirten Violinen.

Von den beiden Geigengeschlechtern, den Rubeben und Liren, scheinen die ersteren ihrer keineswegs sehr vollkommenen Bauart gemäss der früheren Periode anzugehören. Ueber diese Rubeben, später »rebec« genannt, schreibt im 15. Jahrhundert der französische Dominicanermönch Joh. von Moravia einen Tractat, welcher zum Verständniss der Construction für unsere Zeit sehr viel beigetragen hat; derselbe bestimmt den Umfang einer »Rubeba« auf eine Decime. Die ältesten Kennzeichen und Bildnisse von Rubeben, die Rühlmann aufgefunden hat und uns auf Tafel III Fig. i^a und i^b zeigt, sind zwei Sculpturen, früher an der Abtei St. Georges de Bocherville, jetzt in Rouen, ferner ein bei Soissons gefundenes Becken, auf welchem eine Geige dargestellt war; dieses soll aus dem 10. oder 11. Jahrhundert stammen. Wir sehen auf Tafel III über 20 Rubeben abgebildet, welche der Verfasser nach mehr oder weniger verlässlichen Vorlagen gesammelt hat, um uns eine Uebersicht über die gesammte Zeitdauer und den Entwickelungsgang der Rubeben zu geben. Alles was in jener Zeit in dieser Hinsicht gebaut und gespielt wurde, mochte es Gigue oder Rubeba, Rebec oder Geige genannt werden, war schliesslich eine verschiedene Bezeichnung für diese beschriebene Art und bildete sowohl in Frankreich als auch in Deutschland und Italien eine grosse Classe.

Wenn auch zur Familie der Geigen gehörig, da sie ebenfalls zweitheiliger Construction sind, so doch keineswegs unmittelbar von ihnen abstammend sind die Liren, deren Beschreibung die zweite Hälfte dieses Abschnittes füllt. Sie unterscheiden sich von ihren Zeitgenossen, den Rubeben, durch schlankere und dadurch elegantere Bauart. Die ältesten Abbildungen dieser Gattung hat der Autor in der Leipziger Universitätsbibliothek gefunden (Tafel IV, Fig. 3 und 4); diese stammen aus dem 11. Jahrhundert, sind aber schon unter sich verschieden, so dass es eine noch frühzeitigere Grundform gegeben haben muss, aus welcher sich diese beiden entwickelt haben. Für das Ursprungsinstrument der Liren giebt Rühlmann zwei Belege, welche in Bezug auf Ehrwürdigkeit des Alters den Leipziger Abbildungen wenig nachstehen, uns aber diesen gegenüber ein bedeutend vereinfachtes Instrument mit einer Saite

*) Das S. 35 in einer Anmerkung angeführte Werk von Czerwinski heisst nicht »Geschichte der Tonkunst«, sondern Gesch. der Tanzkunst.

Digitized by Google

zeigen, deren charakteristische Eigenthümlichkeit die Zierlichkeit und Gestrecktheit der ganzen Gestalt, namentlich aber der schlanke Uebergang des Corpus in den Hals ist. Unter Fig. 1 und 2 sehen wir diese beiden Instrumenteformen, von denen die erste aus dem von Gerbert beschriebenen St. Blasius-Codex stammt, die zweite dem »Hortus deliciarum«, einer Pergamentmalerei der Aebtissin Herrad von Landsperg aus dem 12. Jahrhundert, entnommen ist. Leider ist es dem Verfasser nicht gelungen, eine von Mone erwähnte Pergamenthandschrift aufzufinden, die sich 1834 nach dessen Aussagen in der Universitätsbibliothek zu Löwen in Belgien befunden haben soll, und in welcher zu jedem vorkommenden Instrument eine Abbildung gewesen wäre. Fig. 9* sehen wir eine sehr interessante Abbildung, aus Viollet entnommen. Dieses Instrument, welches sich an der Kathedrale zu Chartres finden und um 1140 entstanden sein soll, hat vier Saiten. Rühlmann sagt hierzu: »Um diese Zeit, Mitte des 12. Jahrhunderts, kommen noch nirgends vier Saiten vor, am wenigsten bei den Liren, die ihre Dreizahl bis weit in das 13. Jahrhundert beibehalten; während im 14. Jahrhundert nur an Liren, deren Saiten im Querriegel eingehängt sind, eine vierte bisweilen vorkommt, mit welchem offenbar auch in dieser Hinsicht ein Uebergangszustand sich kund giebt.« Mehrere Abbildungen (Fig. 12, 13 und 14) zeigen uns nun den Versuch, allmälig den Bau der Liren zu verändern und zwar vom Körper der Lira einen grösseren Flächenraum unmittelbar am Halsansatz zu gewinnen. Am deutlichsten offenbart sich uns diese Absicht durch einen Kupferstich von Lucas von Leyden (Fig. 14), jedoch darf man die Veränderung an den beiden vorhergehenden Figuren (12 und 13) nicht wie zuerst geschehen, als Zierat, sondern als Vorläufer der in Fig. 14 klar vorliegenden und jetzt festgestellten Form ansehen. Diese Abweichung ist jedoch nicht von längerer Dauer, und die nächsten fortlaufenden Abbildungen zeigen uns wieder die frühere Bauart, bei welcher nur Veränderungen am Halse vorgenommen werden.

Die weiteren reichhaltigen Mittheilungen des Verfassers über die Liren unberührt lassend, wenden wir uns zu dem vierten Kapitel und damit zu einer besonders merkwürdigen Bildung der früheren Zeit. Es ist dies die Radleier. Rühlmann legt gleich zu Anfang die Bedeutung und Ausbildung dieses alten Musikkastens in klaren Worten dar. Er schreibt: »Die Radleier ist nach unseren heutigen Begriffen zwar ein sehr unvollkommenes, verachtetes Instrument, doch können wir dasselbe nicht aus einer Geschichte der Entwickelung des Instrumentbaues ganz weglassen; sie hat dafür das Interesse und die Bedeutung eines Uebergangsinstrumentes. Ich will damit sagen, dass das Bedürfniss nach Vervollkommnung des allgemeinen Musikbegriffes einer Zeit sich allmälig oder plötzlich geltend macht, und dadurch zunächst in die Erscheinung tritt, dass man versucht, die Leistungsfähigkeit der vorhandenen Instrumente technisch zu vergrössern oder zu verändern; sei es, dass auf einem Instrumente die vorhandenen Eigenthümlichkeiten gesteigert oder vermehrt werden, sei es, dass die Anpassung ganz neuer Formen am alten Instrumentkörper versucht werde. Wir werden, wie ich schon öfters bemerkt, stets sehen, dass der erstere Versuch, indem er die Individualität so zu sagen krankhaft steigert, zum Verfall des Instrumentes führt; während der zweite meist zur Entwickelung und Weiterausbildung des Instrumentes selbst und der Instrumentalmusik überhaupt Veranlassung giebt. Bei dem Monochorde fanden wir den blossen Resonanzkörper in kunstlosester Form hergestellt: es galt eben nur den theoretischen Begriff der Tonmessung und Abtheilung praktisch darzustellen und technisch auszuführen. Bei dem Trummscheidte sahen wir diesen Körper für die Behandlung schon bequemer gebaut und dadurch zum wirklich praktischen Gebrauche künstlerisch entwickelt; so dass, im Gegensatz zum Monochorde, hier zum ersten Male möglich gemacht wird, durch das kunstgerechte Auflegen der Finger auf die Saite Tonveränderungen, statt wie bisher blos Tonbildungen, hervorzubringen, wenn der Bogen die Saite anstreicht. Im Orient können wir diese allmälige Entwickelung der Praxis aus der Theorie nicht nachweisen, dort scheint die Empirie zur Praxis geführt zu haben, in wie weit auch zur Theorie, muss dahingestellt bleiben. Gleichzeitig mit ihrer Uebertragung nach dem Abendlande, wenigstens mit deren Auftreten dort, versucht man nun ein Instrument herzustellen, was in seiner Leistungsfähigkeit Melodie und Harmonie vereinigt. Dieses Instrument, die Radleier, wird bezeichnend zuerst *Organistrum* genannt, augenscheinlich aus den Worten organum und instrumentum gebildet, wodurch auf die Möglichkeit mehrstimmiger Tonverbindungen bei diesem Instrumente hingewiesen ist. Der spätere Name Chifonie oder Symphonie will dasselbe sagen und ist nur eine Verbildung desselben. Das Mittel, dessen man sich bediente, um jene angestrebte Vervollkommnung in der Musik zu erreichen, kann uns freilich nur als eine Verirrung erscheinen, indess werden wir nicht verkennen, dass es für den angestrebten Zweck sinnreich erdacht war. Man entfernte den Bogen und mit ihm den Saitenhalter und ersetzte beide durch den zweifachen Mechanismus des Rades und der Tasten; ersteren mit dem Zwecke der Tonerzeugung, letzteren zur Herstellung gleichzeitiger Harmonie und Melodie. Der Process der Tonerzeugung bei dem Radmechanismus beruht auf ganz gleichen Grundsätzen, wie wenn die Saiten mit dem Haarbogen angestrichen werden; nämlich auf der Friction oder Reibung der Saiten, durch welche sie zum Tönen gebracht werden; nur wird hier die Friction durch den Mechanismus eines hölzernen Rades bewirkt, welcher sich im Körper des Instrumentes angebracht findet. Dieses Rad wird durch eine Kurbel in Bewegung gesetzt, welche ausserhalb am unteren Ende des Instrumentes angebracht ist, und innerhalb desselben mit einer Axe in Verbindung steht, welche an einer Scheibe, die an ihr befestigt ist, hindurch geht und auf einer Stütze ruht. Sobald man diese Kurbel dreht, bewegt sich die Radscheibe, wodurch der mit Leder und Colophonium bestrichene Rand des Rades an die Saiten streicht und dieselben in gleicher Weise erklingen macht, wie es durch die Berührung oder Bestreichung mit dem Bogenhaare geschieht. Die zweite Vorrichtung war als sehr einfacher Tastenmechanismus, der am Halse des Instruments angebracht wurde und aus einer Anzahl Griffhölzer bestand, deren Eindrücken durch die Finger dasselbe bewirkte, was durch das Aufdrücken der Finger auf die Saiten erreicht wird. Diese Einrichtung weist auf die Anwendung einer diatonischen Tonleiter sicher hin, während bei dem Trummscheidte nur die sogenannten harmonischen Obertöne durch das Auflegen der Finger auf die Saite zur Erscheinung gebracht werden konnten. Die Radleier hat eine Spielsaite, neben welcher aber zu beiden Seiten je eine andere Saite noch hinläuft. Auch diese Einrichtung bios mitbrummender Begleitungssaiten (wober ihr charakteristischer deutscher Name) kennen wir schon vom Trummscheidte her. An der Radleier ist ihre Verwendung derart, dass sie zwar, um überhaupt gehört zu werden, über das Rad hinlaufen — im Gegensatz zu Bogeninstrumenten, wo sie neben dem Steg weglaufen, um vom Bogen nicht berührt zu werden —, dagegen aber ausserhalb des Tastenmechanismus bleiben, der auch nur Raum für eine Saite hätte. Es ist der primitivste Ausdruck einer Bassbegleitung, immerhin aber der erste Versuch zu einer harmonischen Begleitung der melodieführenden Oberstimme.« (S. 66—68.) Fügen wir noch hinzu, was S. 69 gesagt wird: »Das Vorhandensein der Zargen an dem Instrumente kennzeichnet die Radleier als ein abendländisches Instrument, ferner aber auch als

Digitized by Google

ein specifisch deutsches, das Fideigeschlecht vorbereitendes — so haben wir damit die Ansicht des Verfassers über dieses Musikinstrument unserer Vorfahren ziemlich vollständig beisammen.

Die Radialar als ein Verfahren, durch Drehen den Ton der Saiten zu erzeugen, erinnert uns an ein anderes Experiment aus alter Zeit, Geigen- oder Violimonik mit Hülfe der Tasten hervor zu bringen. Es war dies die Erfindung eines Nürnbergers zu Anfang des 17. Jahrhunderts. Man nannte es deshalb das »Nürnbergische Geigenwerk«; es war völlig gebaut wie ein Clavier und hatte die Form eines Flügels in der noch heute gebräuchlichen Weise, aber in einem viel kleineren Umfange. Prätorius hat es in seinem noeodlich werthvollen, auch von dem Verfasser mit gebührendem Lobe bedachten Werke »Syntagma musicum« abgebildet und beschrieben. Rühmens erwähnt dasselbe nicht, wahrscheinlich hatte er die Absicht, es bei den Clavieren zu besprechen. Wir halten aber die Gesellschaft der Radleier für jenes Geigen-Tastenwerk besonders passend, deshalb wollen wir die in vieler Hinsicht lehrreiche Beschreibung des Prätorius hier einfügen.

Nürnbergisch Geigenwerck, oder Geigen-Clavicymbel.

»Dieses Geigenwerck (welches an gestalt und Proportion von aussen einem andern gemeinem gespitzten Clavicymbel gantz gleich, auch derselben grösz, also, dasz mans auff ein Tisch hin und her setzen, auch von einem Ort zum andern gar leicht tragen, und einer alleine darauff dasjenige zuwegen bringen kan, darzu sonst fünff oder sechs Geigen gehören) ist von einem Bürger in Nürnberg, *Hans Häyden* genant, erstlich erdacht und verfertigt, und die Invention vielleicht aus der Art der gemeinen Lyren (do mit einem Rada die Säiten angerühret werden, und ihren Resonantz von sich geben) anfangs hergenommen, und den Sachen weiter nachgedacht worden. Wiewol etliche, als der Galilaeus und andere wollen, dasz vor unser zeit allbereit solche Art Geigenwerck inventiret und ausspeculiret worden sey. Deme sey nun wie ihm wolle, so ist meines erachtens gleich hiebevor solche Invention nicht vollkommen zu Werck gerichtet noch gantz verfertiget worden; Als dasz gedachter Hans Häyde solches vor die Hand genommen und zum rechten stande bracht, wie nunmehr augenscheinlich und wircklich in der That zu finden.

»Es hat aber solch Geigenwerck an statt der Tangenten fünf oder sechs stählene Räder, mit Pergament gar glatt überzogen, und oben mit Colophonio oder oleo spicae vel lavendulae (gleich den Geichenstreichern), oder wie es sonsten in gemein genennet wird, den Fidelbogen bestrichen. Solche Räder aber werden durch ein ander grosses Rad und unterschiedene Rollen, unter dem Sangboden liegend, mit beyden füszen von dem Organisten selbsten, unten an der Erden geregieret und getretten, oder auch wol mit den Händen von dem Calcanten, oben an der Saiten gezogen, also, dasz die Räder allezeit im vollen schwange gehen und verbleiben müssen.

»Wann nun ein Clavis forcen niedergedruckt wird, so rühret dieselbige Saite an der umblauffenden Räder eins, und giebt den Resonantz von sich, gleich als wenn mit einm Bogen drüber gezogen und gestrichen würde.«

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Wolf, Leopold Carl, Drei Duetten für hohe Frauenstimmen (Gedichte von Herm. Lingg) mit Begleitung des Pianoforte. Op. 4. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Preis *M* 3.

Mit vorstehenden Duetten ist es uns eigen ergangen. Während uns beim erstmaligen Durchprobiren so manche Einzelheit befremdete und keines der Duette einen tiefen Eindruck auf uns machen wollte, flösste uns jede weitere Vornahme mehr und mehr Interesse ein, derart dass wir jetzt zwei dieser Gesangsstücke zu unseren Lieblingen zählen, das erste (»Wie still die Mädchen«) und das dritte (»O Gertrud, erste Gärtnerin«). Wohl ist uns der Grund dieses Entwicklungsganges klar. Er liegt zunächst in den Gedichten, durch deren Inhalt das Gemüth Leider nicht unmittelbar gefesselt wird; dies beeinflusst stark den ersten Eindruck, das erste Urtheil. Aber der Componist weiss durch seine Kunst die Gedichte dem Herzen näher zu bringen; je mehr wir unser Augenmerk auf die Musik richten, desto grösser wird unser Wohlgefallen am Ganzen. Letztere Bemerkungen erleiden jedoch auf das Duett Nr. 2 wenig Anwendung. Hier hat offenbar der allzu verschwommene Inhalt der Dichtung den Componisten zu etlichen verstandesmässigen Constructionen verleitet; dieses Stück hat uns nicht zu erwärmen vermocht, es scheint uns in seiner Grundlage verfehlt. Wir wissen gar zu gut, welche Schwierigkeiten es hat, gute neue Texte aufzufinden, trotz der massenhaften Production; die wirklich guten sind längst doppelt und dreifach componirt. Um so mehr sei deshalb hervorgehoben, was der talentvolle Componist aus Nr. 1 und 3 gemacht hat: alle Anerkennung einem solchen Opus 1.*)

T. K.

*) Beifällig machen wir den Herrn Verleger aufmerksam, dass die Hinzufügung »17. März« etwa in Parenthese unter die Ueberschrift S. 44 zu dem Gedicht »An St. Gertruds Tag« das sofortige Verständniss desselben wesentlich fördern würde.

Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben des Jahres 1881/82.

(Fortsetzung.)

Den 25. März 1882.

Der Rapport über das gestrige dritte Abonnemaat-Concert der musikalischen Akademie lautet: nichts Neues! Die erste Nummer desselben. Drittes Concert für drei Violinen, drei Bratschen, drei Celli und Contrabass in D-dur von J. S. Bach ist wohl ein gewaltiges Stück urkräftiger Musik; dasselbe hätte aber mit viel mehr Reinheit und präciser Uebereinstimmung aller mitwirkenden Instrumente gespielt, auch hätten die unpassender Weise angebrachten Piano und Forte weggelassen werden müssen, um die richtige Wirkung zu erzielen. Zum Vortrag der zweiten Nummer bietet, reich mit Orden geschmückt, unser Bühnentenor, Herr Kammersänger Nachbaur, die Estrada. Die von ihm getroffene Wahl war keine glückliche; sie fiel auf die Concertarie »*Misero! o sogno*«, von Mozart im Jahre 1783 für den Tenoristen Adamberger componirt. Diese Arie gehört zu den schönsten, welche Mozart überhaupt geschrieben hat und besteht aus einem Recitativ mit reicher Instrumentalbegleitung, einem Andante voll warmen und innigen Gefühls und einem Allegro, das Entsetzen und wilde Erregtheit ausdrückt. Nun passt aber eine Mozart'sche Arie überhaupt weder für Herrn Nachbaur's Stimme, noch für seine Gesangsweise; sie verhalten sich zu einander, um mich eines Vergleiches meines ehemaligen Rechtslehrers Moorstadt in Heidelberg zu bedienen, wie Postillon und Nüchterbalt. Domherr und Kanzchen. Wollte ich mich eines frivolen Ausdrucks bedienen, so würde ich sagen, dass Herr Nachbaur die Arie mehr gekräht als gesungen hat. Demgemäss war auch der Erfolg; dazu kam noch, dass die figurirte, hauptsächlich den Blasinstrumenten übertragene Begleitung des Recitativa durch höchst unreine Stimmung der letzteren geradezu qualvoll entstellt wurde. Die hierauf folgenden drei Nummern aus »Romeo

Digitized by Google

und Julie« von H. Berlioz: a) Romeo allein — Schmerzmuths-Scene — Fest bei Capulet, Concert und Ball; b) Liebesscene und c) Königin Mab, haben wir vor ein paar Jahren gehört. Die Aufführung derselben war entsprechend: doch die darauf folgende achte Symphonie von Beethoven in F-dur zeigte deutlich, wodurch sich das Genie vom Talente, und das Ringen nach Wirkung von der sichern Erzielung derselben unterscheidet. Und doch war die Aufführung der Symphonie, wiewohl schon so unendlich oft producirt, nichts weniger als fein, namentlich das reizende Allegro scherzando trat viel zu derb auf, und das Finale wurde unmässig rasch abgejagt. Durch so nachlässige Aufführung werden derartige herrliche Tonschöpfungen profanirt. Der Besuch war mässig zahlreich.

Den 28. März 1882.

In der gestrigen dritten und letzten Quartettsoiree des Herrn Walter und Genossen war das Quartett sehr spärlich, nämlich nur durch Eine Nummer vertreten, durch das Quartett des Herrn Hofkapellmeister Joseph Rheinberger Op. 89 in C-moll. Denselben ging voran das Trio Op. 9 Nr. 1 von Beethoven in G-dur und folgte das Divertimento in B-dur von Mozart vom Jahre 1777 für zwei Violinen, Viola, Bass und zwei Hörner. Selbstverständlich war sowohl das vorhergehende Trio als auch das nachfolgende Divertimento für das Quartett eine gefährliche, zu nachtheiligen Vergleichen herausfordernde Gesellschaft. Die Vorführung des noch ganz in den Grenzen der Mozart-Haydn'schen Stilweise geschriebenen, durch den Geist und die ungezwungene Leichtigkeit der formellen Gestaltung fesselnden Trios war eine befriedigende; besonders gut gelang den Künstlern der an ein *Perpetuum mobile* erinnernde Presto-Schlusssatz. Das darauf folgende Quartett lässt zwar in allen seinen Theilen den erfahrenen Künstler wahrnehmen; allein es fehlt ihm die Einheit; auch wechselt darin zu häufig interessante und tiefempfundene Stellen mit gar nicht hmnogenem Passagen- und Figurenwerk. Endlich sind die Melodien in der Regel nicht vollständig durchgebildet. Am meisten sprach noch das *Scherzo non troppo vivo* an, während das Ganze trotz der persönlichen Anwesenheit des Compouisten nur einen Achtungserfolg errang. Das Divertimento ist ein vollkommen fertiges und reiches Kunstwerk echt Mozart'schen Gepräges. Dasselbe hat sechs Sätze, die alle voll und reich ausgeführt sind; Fülle und Anmuth in der Erfindung, in der thematischen Durchführung und harmonischen Behandlung sind hier in schönster Entwicklung vorhanden. Der Eindruck der wohlgelungenen Ausführung war daher ein erliebender und äusserst wohlthuender; das ziemlich zahlreich versammelte Publikum bezeugte durch lebhaften Beifall seine volle Befriedigung mit diesem Schlusse der Quartettsaison 1881/82 und ist sicher mit der guten Absicht geschieden, auch in der nächsten, welche hoffentlich eine grössere Anzahl weniger bekannter Meisterwerke bringen wird, sich wieder bereitwilligst einzufinden.

Den 31. März 1882.

Die hier wohlbekannte und gern gehörte Sängerin Frau Schimon-Regan führte uns gestern im Museumssaale ihr vor etwa einem Vierteljahr zusammengestelltes Damenvocal-Quartett vor. Da dasselbe unwillkürlich an das vor einigen Jahren hier wiederholt aufgetretene schwedische Damenquartett erinnert und zum Vergleiche herausgefordert hat, so bemerke ich zum Voraus, dass die Schwedinnen der Mehrzahl nach bessere und mehr ausgeglichene Stimmen besassen, während dagegen das Repertoir ihrer Stücke an Qualität dem des jüngeren Quartetts nachstand. Ausser dem von Frau Schimon vertretenen ersten Sopran besteht das Quartett aus Frl. Minna Fingerheimer als zweiten Sopran, Frl. Anna Lankow als ersten und Frl. Pfeiffer van Beck als zweiten Alt. Die Damen sangen vierstimmig, theils mit, theils ohne Clavierbegleitung und zwar: den 23. Psalm von Franz Schubert, »Gute Nacht« von Joseph Rheinberger, »Der Wassermann« von Robert Schumann und einige arrangirte Volkslieder; dreistimmig mit Clavierbegleitung: »Mondscheinnacht« und »Libellen« von Franz Lachner. Allenthalben zeigten die Damen sorgfältiges Studium, meistentheils reine Intonation und Sicherheit in schwierigen Harmoniefolgen. Immerhin wäre grössere Innigkeit, Empfindung und Feuer an mehr als einer Stelle zu wünschen gewesen, und war auch die Gesammtauffassung einzelner Nummern kaum richtig. Am gelungensten kam das zweite und dritte der oben genannten Quartette zum Vortrag. Zwischen den mehrstimmigen Gesängen producirten sich mit Liedern Frl. Lankow, Besitzerin einer schönen Mezzosopranstimme, Frau Schimon und Fräulein Pfeiffer, Letztere mit ihrem practivollen Contra-Alt. Die beste Composition war die »Gruppe aus dem Tartarus« von Franz Schubert, für welche sich jedoch die Stimme des Frl. Pfeiffer nicht ausgiebig genug erwies. Frau Schimon sang eine italienische Canzonetta »*La farfalla*« von D. Scarlatti und eine französische Romanze aus »*L'intrigue aux fenêtres*« in ihrer Art reizend und mit vollendeter Gesangskunst. Die übrigen Einzelvorträge der Damen erwiesen sich ihrem Inhalt nach als nicht von grossem Belang. Der Besuch des Concerts war, namentlich in Anbetracht der gegenwärtigen Ueberfluthung mit Concerten, ein ziemlich starker und der gespendete Beifall nach jeder Nummer reichlich.

Den 1. April 1882.

Ganz besonders genussreich gestaltete sich die gestrige »letzte Soiree — hoffentlich blos für diese Saison — der kgl. Vocalcapelle im Odeonsaale. Die erste Abtheilung war der Mehrzahl nach mit sieben- bis achtstimmigen Stücken ausgefüllt, als: »*Tu es Petrus*« von A. Scarlatti; Motette von Gabrieli »*Sancta Maria*« und Motette von J. M. Bach »Herr, ich warte auf dein Heil«, von denen die beiden letzteren ausgezeichnet, dagegen die erste etwas zu unruhig gesungen wurden. Dazwischen kam ein äusserst stimmungsvoller Chor für Sopran, Alt, Tenor und Bass von Gesius Barth, der von allen Nummern dieser Abtheilung am meisten ansprach. Auch trug Herr Hofmusikus Bennat die Sonate Nr. 2 in D für Cello von J. S. Bach unter Begleitung des Claviers in stilvoller Weise zum grossen Beifall der Musikkenner vor; nicht minder sang Fräul. Rosa Keyl einen ganz modern (im besten Sinne des Wortes) klingenden und doch schon weit über 100 Jahre alten Psalm für Alt von G. B. Martini. Die zweite Abtheilung begann mit zwei sehr gelungenen vierstimmigen Liedern aus Op. 45 von R. Franz: »*Ave Maria*«, Text von Geibel, und »Ein Stündlein wohl vor Tag«, Text von Mörike. Von hohem Interesse und vortrefflich ausgeführt war ein Tenorsolo mit Orgelbegleitung »Heilge Nacht«, gedichtet von R. Prutz, componirt von Herrn Hofkapellmeister Rheinberger und vorgetragen von Herrn kammersänger Vogl. Nicht endender Beifall lohnte die beiden Künstler. Den »Wassermann«, Romanze, gedichtet von Justinus Kerner und componirt von Rob. Schumann, hat unzweifelhaft das gestrige Damenquartett besser gesungen. Nach zwei unbedeutenden Volksliedern: Minnelied »Ali mein Gedenken« und »Braunes Mägdelein« von Franz Wüllner vierstimmig, kamen ebenfalls für gemischten Chor zwei Prachtnummern von Franz Lachner: »Nord oder Süd«, gedichtet von Lappe und »Es giebt wohl auf Erden« von Rittershaus, wahre Muster an Wohlklang und kunstreicher Harmonieführung, welche selbst von dem schon etwas abgespannten Publikum mit Jubel begrüsst wurden. Die sämmtlichen Vorträge waren auf das Sorgfältigste einstudirt und gelangen meisterhaft. Der wärmste Dank gebührt hiefür der vortrefflichen Vocal-Hofkapelle, vor allem aber deren genialem und unermüdlichem Leiter, dem Herrn Hofkapellmeister Rheinberger, der nicht nur alle zehn mehrstimmigen Stücke

Digitized by Google

selbst dirigirt, sondern auch die Bach'sche Sonate und den Psalm von Martini am Clavier, sowie den Gesang des Herrn Vogl auf der Orgel begleitet hat.

(Schluss folgt.)

Stuttgart.

(Schluss.)

Am Palmsonntag, den 2. April, fand das genannte Abonnementconcert der kgl. Hofkapelle statt. Als Einleitung hörten wir die Ouvertüre zur Oper »Anakreon« von Cherubini, welche von der Kapelle in vollendeter Weise wiedergegeben wurde. Es ist merkwürdig, wie sich die Ouvertüren Cherubini's, wir nennen u. a. diejenigen zu Faniska, Medea, Wasserträger, Abenceragen und obige zu Anakreon, in voller Jugendfrische erhalten haben; sie dürfen aber auch, was edle und geistreiche Behandlung des Orchesters, vollkommene Beherrschung der Form, sowie geniale Erfindung betrifft, den besten Erzeugnissen der classischen Instrumentalliteratur zugezählt werden.

Als Gast hatten wir die treffliche Pianistin Frtul. Flora Friedenthal zu begrüssen, welche auch dieses Mal alle die Vorzüge wiederum entfaltete, welche wir in Nr. 16 d. Ztg. bereits hervorgehoben hatten. Sie ist, wie wir unterdessen erfahren haben, eine Schülerin von Nicolaus Rubinstein. Eine brillante und wohlausgebildete Technik verbindet sie mit einem wunderschönen, nüanceureichen Anschlag und einer musikalischen Feinfühligkeit, wie wir sie in solcher Vollkommenheit bei Pianistinnen nur sehr selten gehört haben. Als erste Nummer spielte sie eine Novität, d. h. für Stuttgart, nämlich das sogenannte G moll-Concert Op. 22 von Saint-Saëns. Wir sagen das sogenannte Concert, denn es gehört eine etwas tropische Phantasie dazu, dieser Composition den Charakter eines Concertes zu vindiciren; das Ganze ist nichts weiter als eine freie Phantasie in drei Sätzen. Das Beste ist das *Allegro scherzando*, welches auch formell einen mehr in sich abgeschlossenen Charakter hat; nur schade, dass der Componist gegen Schluss dem $^3/_4$-Takt einen etwas bedenklichen Charakter giebt und die sprudelnde gnomenhafte Fröhlichkeit nicht übel Neigung zeigt, ein Tänzchen zu wagen.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass Saint-Saëns ein homme d'esprit ist, aber er lässt sich zu sehr von der Inspiration des Augenblicks hinreissen und verliert dadurch den Ueberblick über das Ganze; seine Phantasie ist eine sprungweise, er kommt gar zu leicht, wie der Franzose sagt, de coq-à-l'âne, und daher tragen alle seine künstlerischen Gebilde einen musivischen Charakter.

Als dritte Nummer hörten wir das Präludium in H-moll aus dem zweiten Theil des »Wohltemperirten Clavier« von Bach, sowie die G dur-Fuge, von Hofkapellmeister Abert für Orchester eingerichtet. Wenn wir hier gleich einschaltend bemerken, dass wir kein Freund von derartigen Experimenten sind, so sprechen wir hiermit nur unsere persönliche Ansicht aus und sind weit davon entfernt, eine unfehlbare Richtigkeit für dieselbe in Anspruch nehmen zu wollen; aber in einem Punkte glauben wir der Zustimmung Vieler sicher zu sein, wenn wir einem Jeden und er stehe noch so hoch und bedeutend als Musiker da, die Berechtigung absprechen, einem Componisten, was man so sagt, etwas am Zeug zu flicken, und namentlich einem Bach gegenüber erscheint solches absolut unstatthaft. Der Bach'schen Fuge sind nämlich von Herrn Abert acht Takte am Schlusse hinzu componirt worden. Der alte Sebastian Bach war sich sicherlich dessen genau bewusst, warum er acht Takte früher schloss, und wer die Fuge genauer durchgeht, findet den Schluss durch die Gesetze der musikalischen Proportion und Symmetrie geboten; nun ist und bleibt es deswegen ein Geheimniss, aus welchem Grunde acht weitere Takte für nothwendig befunden wurden. Sowohl das Präludium als die Fuge sind, wie dies von einem so gewiegten Instrumentalcomponisten wie Abert nicht anders zu erwarten war, geistreich instrumentirt, namentlich das Präludium gefiel uns, unbeschadet unseres principiellen Standpunktes derartigen Experimenten gegenüber, ansehnend gut; ob es sich aber mit dem Bach'schen Stil verträgt, dessen Werke wie z. B. die Fuge in der Weise Mendelssohn'scher Scherzi zu instrumentiren, so dass man ordentlich an Elfentanz und Gnomenspuk erinnert wurde, dazu scheint uns das Antlitz der Bach'schen Muse doch zu ernst und zu strenge zu sein.

Hierauf erfreute uns Frl. Friedenthal mit der vollendeten Wiedergabe der Berceuse von Chopin, das *Allegro vivacissimo* von Scarlatti und der *Valse caprice* von Strauss-Tausig. Ob letztere Pièce eine passende Ueberleitung zum Mozart'schen Requiem war, dürfte wohl einigen berechtigten Zweifeln unterliegen. Was die Aufführung des schönen Mozart'schen Werkes betrifft, so halten wir Schweigen für das Beste.

Am Charfreitage führte der »Verein für classische Kirchenmusik«, wie alljährlich, die grosse Matthäuspassion von Joh. Seb. Bach auf. Wir konnten leider der Aufführung nicht beiwohnen, doch vernahmen wir wenigstens die Hauptprobe nicht. Das Werk ist dem Verein so zu sagen in Fleisch und Blut übergegangen und die schweren Chöre mit ihren so oft schwierigen Einsätzen gingen mit gewohnter Präcision. In Herrn Hofopernsänger Link hat der Verein einen Vertreter der Partie des Evangelisten gewonnen, wie es wohl nicht viele geben wird; manche Stellen trug er zwar etwas zu weichlich wenn nicht süsslich vor, aber im Uebrigen alle Hochachtung vor der mustergültigen Leistung dieses Sängers. Beim Vortrag der wundervollen Altarie »Erbarme dich mein Gott« fiel uns auf, dass Frau Bader-Deifel nicht, wie Bach dies ausdrücklich vorschreibt, die jeweilige letzte Silbe des Worts auf die vorletzte, sondern immer auf die letzte Note verlegte; dadurch geht ein wesentlich charakteristischer Zug dieser Arie verloren. Von Leistungen des Orchesters (Hofkapelle) haben wir in erster Linie das Violinsolo des Herrn Kammervirtuosen Hugo Wehrle in der Arie »Erbarme dich« und das äusserst schwierige und anstrengende Oboe (Englisch Horn)-Solo des Kammermusiker Carl Herrmann in den beiden Tenorarien mit Chor: »O Schmerz« und »Ich will bei meinem Jesu bleiben« hervorzuheben. Die übrigen Soli lagen in den bewährten Händen der Frau Koch und der Herren Schütky und Hromada.

Der Ostersonntag brachte uns unter der tüchtigen Direction des Herrn Hofkapellmeisters Doppler die ewig jugendfrische »Schöpfung« des Altmeisters Haydn. Die Aufführung war in allen Theilen eine ganz vorzügliche. Unter den Solisten ragte in erster Linie die Hofopernsängerin Frau Hanfstängl hervor, welche ihrer wahrlich nicht leichten Aufgabe in glänzender Weise gerecht wurde; dann hätten wir Herrn Hofopernsänger Hromada zu nennen, welchem leider nur die Basspartie des dritten Theils übertragen war, da Herr Schütky die viel dankbareren Soli der beiden ersten Abtheilungen sich vorbehalten hatte. Uns wäre es lieber gewesen, wenn Herr Hromada mit seiner schönen und ausgezeichnet geschulten Stimme, sowie mit seinem geistig durchdachten Vortrag die ganze Basspartie hätte durchführen dürfen. Herr Albert Jäger als Uriel schien uns an diesem Abend an starker Indisposition zu leiden.

Hiemit fand der Cyklus der Abonnement-Concerte seinen würdigen Abschluss.

Digitized by Google

Montag, den 24. April, war der letzte Kammermusikabend der Herren Prenkner, Singer und Cabisius. Als erste Nummer hörten wir die Novelletten für Pianoforte, Violine und Violoncell Op. 29 von Gade, liebenswürdige, anspruchlose musikalische Kleinigkeiten ohne tieferen musikalischen Gehalt. Welch ein Gegensatz hiezu die darauf folgende Sonate für Pianoforte und Violine in A-dur Op. 78 von Raff. Dieselbe darf mit vollem Recht dem Besten zugezählt werden, was die neuere Literatur seit Schumann auf dem Gebiete der Kammermusik hervorgebracht. Raff ist eine ganz eigenartige künstlerische Individualität, er weiss uns durch den eigenartigen, wenn auch oft sehr absonderlichen Inhalt seiner Tonwerke zu fesseln. Wenn wir auch nicht Alles, was er geschaffen, schön finden können, im Gegentheil viele seine Werke etwas Bizarres, einen von der Gedankenblässe engehsuchten Charakter besitzen, in einem Wort, der musikalische Verstand zu sehr überwiegt, so erregen seine Schöpfungen doch unser Interesse durch die geistreiche thematische und contrapunktische Arbeit. Es ist dies freilich ein negatives Lob, denn der Componist soll sich nicht nur an den Verstand, sondern auch an Herz und Gemüth wenden. Obige Sonate gehört jedoch zu jenen Werken, die nicht blos durch ihre Factur, sondern auch durch ihren specifisch musikalischen Inhalt uns anziehen und erfreuen und als eine werthvolle Bereicherung unserer Kammermusikliteratur begrüsst werden darf. Die Sonate, welche grosse technische Anforderungen an beide Spieler stellt, wurde von Pruckner und Singer in vollendetster Weise gespielt. Das Werk hatte einen zündenden Erfolg, wes um so mehr besagen will, als unser Publikum Novitäten gegenüber sich sehr zugeknöpft verhält. Es ist eine specifische Eigenthümlichkeit der schwäbischen Natur, allem Neuen, Ungewohnten gegenüber sich skeptisch zu verhalten. Jeder Schwabe hat sein eigenes philosophisches System, und neu auftauchende Ideen und Gedanken erlangen erst dann das schwäbische Bürgerrecht, wenn sie in diesem System ihre Unterkunft gefunden haben. So hei er auch seine musikalischen Kategorien, die fein von einander geschieden und säuberlich in Paragraphen und Unterparagraphen eingetheilt sind. Dass eine solche Naturanlage auch ihre sehr grossen Vorzüge hat, dürfte nicht bestritten werden, und ein derartiger Skepticismus auch in musikalischen Dingen ist uns lieber als jene gedankenlose Begeisterung für das Neue, weil es neu ist.

Herr Cabisius erfreute uns mit einer Melodie von Huber und der bekannten Corrente von Bach für Violoncell.

Den würdigen Schluss bildete das Es dur-Trio Op. 70 von Beethoven; er ist und bleibt doch der Meister, der geniale Geist, dessen Mund in feurigen Zungen zu uns redet.

Da die vierte Quartett-Soirée auf unbestimmte Zeit verschoben werden musste, schliessen wir hiermit unsern Bericht über die Concertsaison 1881/82.

Berichte.

Kopenhagen, 1. Mai.

(*Anl. Ref.*) Trotz des frühen Frühlings und der Wärme, die derselbe mit sich führt, tummeln wir doch fortwährend im Concertrausche; einen Theil desselben haben wir Hans v. Bülow zu verdanken. Derselbe gab hier drei *Recitals* und ween er von Schweden und Norwegen zu uns zurückkehrt, wird er noch einen Beethoven-Abend veranstalten. Sein erstes Concert gab Bülow im königlichen Theater und spielte er in demselben zwei Concerte (G-dur und Es-dur) von Beethoven und darzwischen die Sonate Op. 57. Die Vorträge, deren Begleitung, was die zuerst genannten Werke betrifft, die Kapelle übernommen hatte, waren im höchsten Grade interessant und schwungvoll. Ausgezeichnete Phrasirung, Noblesse in der Ausführung cantabler Stellen, grosse Sicherheit in technischer Beziehung und phänomenale Leistungen in Betreff der Mnemotechnik, dürften wohl die Hauptmerkmale des Pianisten sein, welchen wir hier zum ersten Male hörten. Bewunderungswürdig ausserdem ist die Deutlichkeit des Vortrags, wo schnelle bisweilen vielleicht ein wenig zu schnelle Tempi vorkommen, z. B. im Rondo des Es-dur-Concerts und im Finale der Sonate in F-moll. Das Orchester, dirigirt von unserem unermüdlichen Kapellmeister Poulli (derselbe ist 73 Jahre alt), blieb jedoch nicht hinter dem ausgezeichneten Solisten zurück; es führte seinen Theil der genannten Concerte sehr gut aus. Bülow hatte, als er herkam, eine grosse Anzahl Antagonisten; durch seine geistreichen Leistungen, seine künstlerischen Tendenzen und sein vorsichtiges Auftreten hat er indess alle Widersacher für sich gewonnen. Zufolge Nachrichten aus Stockholm hat v. Bülow auch da einen bedeutenden Erfolg gehabt.

Der Tod Th. Kullak's wurde hier ebenso früh bekannt als in Berlin; noch am selben Tage brachte ein hiesiges Journal die Todeskunde. Sie wurde durch Telegramm verkündet, als sei von einem weltgeschichtlichen Ereignisse die Rede. Kurz darauf erschien die hiesige illustrirte Zeitung und hatte Kullak's Bild auf der Vorderseite nebst einer biographischen Notiz von Moszkowsky, dem talentvollen Schüler Kullak's. In dieser Notiz wird u. A. gesagt, dass Kullak ein bedeutender Pianist, Componist und Pädagoge war. Wer wird daran zweifeln, dass er schön gespielt und Nettes componirt hat, aber wo ist der Erweis, dass er ein grosser Pädagoge war? Der Notiz zufolge liess er die Schüler vorspielen, corrigirte, wenn Fehler vorkamen, und zu guter letzt spielte er den Schülern vor; das waren die Hauptzüge des Unterrichts. Wo steckt denn da das Ungewöhnliche? Von eigentlicher Methodik, von Axiomen und Maximen scheint de ger keine Rede gewesen zu sein. Kullak scheint nicht einmal begriffen zu haben, dass die Mehrzahl der Pianoschüler Lehrer und Lehrerinnen werden, und dass es nicht genügt, wenn solche einigermassen gut Clavier spielen, sondere dass sie für den Unterricht erzogen werden müssen und deshalb eine vielseitige Bildung haben müssen. Warum unterrichtet ein grosser Theil der exekutirenden Musiker so schlecht? Weil sie eben von der Methodik nichts gelernt haben. Sie können spielen und nichts weiter. Die Schüler Kullak's, die wir hier kennen gelernt haben, waren eben auch nur gute Pianofortespieler; vom Unterrichte haben sie aber nichts verstanden.

Im königlichen Theater debutirte vor einigen Wochen ein junger Tenorist Nsmens Heunstrup. Derselbe trat als Arnold in »Wilhelm Tell« auf und hatte einen bedeutenden Success, die Stimme ist eine voce pastosa von ungewöhnlicher Klangfarbe. In dramatischer Beziehung leistete der Debutant noch nur Geringes.

ANZEIGER.

[74] Soeben erschienen in meinem Verlage:

Fünf Gesänge
für
vier weibliche Stimmen
(ohne Begleitung)
componirt
und Frau Anna Regan-Schimon zugeeignet
von
Ferdinand Hiller.
Op. 199.

No. 1. **Marienlied:** »O du heiligste, o du frömmeste«, nach dem Lateinischen von *Follen*. Partitur 50 ₰. Stimmen à 15 ₰.
No. 2. **Liedesgruss:** »Liedergrüsse sind die Glocken«, von *Karl Steiler*. Partitur 60 ₰. Stimmen à 25 ₰.
No. 3. **Wiegenlied:** »Die Blümelein sie schlafen«, aus *Kretzschmer's* Volksliedern. Partitur 50 ₰. Stimmen à 25 ₰.
No. 4. **Morgengesang:** »Horch, horch, die Lerche«, nach *Shakespeare*. Partitur 60 ₰. Stimmen à 25 ₰.
No. 5. **Abend im Thal:** »Fließbau ist das Thal«, von *Martin Greif*. Partitur 50 ₰. Stimmen à 15 ₰.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

Digitized by Google

[78]

Bekanntmachung.

Preisbewerbung bei der Königlichen Akademie der Künste.

Preisbewerbung der Meyerbeer'schen Stiftung.

Der am 2. Mai 1864 verstorbene Königlich preussische General-Musikdirector und Hof-Kapellmeister Giacomo Meyerbeer hat in seinem unter dem 20. Mai 1852 errichteten und am 19. Mai 1864 publicirten Testament ein Capital von 40 000 Thalern ausgesetzt, von dessen Zinsen unter dem Namen »Meyerbeer'sche Stiftung für Tonkünstler« alle zwei Jahre eine Concurrenz für Studirende der musikalischen Composition, für welche die Mitwirkung der Königlichen Akademie der Künste, insbesondere ihrer musikalischen Section, in Anspruch genommen wird, veranstaltet und dem Sieger derselben die Summe von Dreitausend Mark zu einer Studienreise durch Deutschland, Frankreich und Italien ertheilt werden soll. Bei der für das Jahr 1888 hierdurch eröffneten Concurrenz wird jedoch das Stipendium auf »Vierhundert fünfhundert Mark« erhöht, wie dies, da im Jahre 1879 der Preis nicht ertheilt werden, im §. 11 des Statuts der Stiftung bestimmt wird. Nach der ausdrücklichen Festsetzung des Stifters muss der Concurrent

1) ein Deutscher, in Deutschland geboren und erzogen sein und darf das 28. Jahr nicht überschritten haben,
2) dereibe muss seine Studien in einem der nachgenannten Institute gemacht haben:
   a. in der bei der Königlichen Akademie der Künste in Berlin bestehenden Schule für musikalische Composition,
   b. in dem Königlichen Institut für Kirchenmusik,
   c. in dem vom Professor Stern geleiteten Conservatorium für Musik,
   d. in der vom Professor Dr. Kullak gegründeten neuen Akademie der Tonkunst,
   e. in dem Conservatorium für Musik in Cöln.
3) Der Concurrent hat sich über seine Befähigung und seine Studien durch Zeugnisse seiner Lehrer auszuweisen.
4) Die Preisaufgaben bestehen in
   a. einer achtstimmigen Vocalfuge für 2 Chöre, deren Hauptthema mit dem Text von den Preisrichtern gegeben wird,
   b. in einer Ouvertüre für grossen Orchester,
   c. in einer dreistimmigen, durch eine entsprechende Instrumental-Introduction einzuleitenden dramatischen Cantate mit Orchesterbegleitung, deren Text den Bewerbern mitgetheilt wird.
5) Die Concurrenten haben ihre Anmeldung nebst den betreffenden Zeugnissen bis 1. und 2. mit genauer Angabe ihrer Wohnung der Königlichen Akademie der Künste bis zum 1. Juni d. J. auf ihre Kosten einzusenden. Die Zusendung des Themas der Vocalfuge, sowie des Textes der Cantate an die den gestellten Bedingungen entsprechenden Bewerber erfolgt bis zum 1. Aug. d. J.
6) Die Concurrenzarbeiten müssen bis zum 1. Februar 1883 in eigenhändiger, sauberer und leserlicher Reinschrift, versiegelt an die Königliche Akademie der Künste kostenfrei abgeliefert werden. Später eingehende Einsendungen werden nicht berücksichtigt. Den Arbeiten ist ein den Namen des Concurrenten enthaltendes versiegeltes Couvert beizufügen, dessen Aussenseite mit einem Motto zu versehen ist, das ebenfalls unter dem Titel der Arbeiten selber statt des Namens des Concurrenten stehen muss. — Das Manuscript der zekrönten Arbeiten verbleibt Eigenthum der Königlichen Akademie der Künste. Die Verkündigung des Siegers und Zuerkennung des Preises erfolgt in der am 8. August 1883 stattfindenden öffentlichen Sitzung der Königlichen Akademie der Künste, deren Inspector die uneröffneten Couverts nebst den betreffenden Arbeiten dem sich persönlich oder schriftlich legitimirenden Eigenthümer zurückstellt.
7) Der Sieger ist verpflichtet, zu seiner weiteren musikalischen Ausbildung auf die Dauer von 18 auf einander folgenden Monaten eine Reise zu unternehmen, die ersten 6 Monate in Italien, die folgenden 6 in Paris und das letzte Drittel einer Reiserzeit abwechselnd in Wien, München, Dresden und Berlin zuzubringen, um sich grundliche Einsicht von den musikalischen Zustanden der genannten Orte zu verschaffen. Ferner ist er verpflichtet, als Beweis seiner künstlerischen Thätigkeit an die musikalische Section der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin zwei grössere Compositionen von sich einzusenden. Die eine muss eine Ouvertüre oder ein Symphoniesatz, die andere das Fragment einer Oper oder eines Oratoriums (Psalms oder einer Messe) sein, dessen Aufführung etwa eine Viertelstunde dauern würde.
8) Das Stipendium wird in drei Raten verabfolgt, die erste beim Antritt der Reise, die zweite bei Beginn des zweiten Semesters, nach Einsendung einer der im § 7 geforderten Arbeiten, die dritte bei Beginn des dritten Semesters, unter gleicher Bedingung.
9) Das Collegium der Preisrichter besteht statutenmässig zur Zeit aus den Mitgliedern der musikalischen Section der Königlichen Akademie der Künste, und zwar:

den Professoren Greil, Commer, Schneider, Kiel, Dorn, Haupt, Joachim, Bellermann, Bimmer, Bargiel, Ries, Hofmann, Ober-Kapellmeister Taubert, Kapellmeister Radecke, Musikdirector Viertling, sowie ferner aus den Herren Kapellmeister Kahl, Professor Stern und Director Kullack.

Berlin im April 1882.

Der Präsident der Königlichen Akademie der Künste.
Taubert.

[76] Verlag von **Breitkopf & Härtel in Leipzig.**

Grössere Gesang- und Orchesterwerke
von
Heinrich Hofmann.

Op. 17. **Champagnerlied** für Männerchor und Orchester. (Schlage zum Himmel, Champagnergezisch.)
Partitur ℳ 4. 50. Orchesterstimmen ℳ 6. — Chorstimmen ℳ 1. 20.

Op. 24. **Hornengesang**, für Solo, Frauenchor und Orchester. (Wir weben mit Blut, wir weben mit Flammen.)
Partitur ℳ 8. 50. Clavierauszug ℳ 4. 25. Singstimmen 75 ₰.

Op. 58. **Salve regina. — Adeste fideles** (Weihnachtslied).
Für gemischten Chor. Partitur und Stimmen ℳ 2. —.

Op. 59. **Wilhelm von Oranien.** Grosse romantische Oper in 3 Aufzügen. Dichtung von *Roderich Fels*. Vollständiger Clavierauszug mit Text vom Componisten. gr. 8°. ℳ 15. —.
Singstimmen ℳ 7. — Textbuch 50 ₰.

Op. 59. **Drei Lieder** aus *Jul. Wolff's* »Singut« für Männerstimmen.
1. Die Hörer. — 2. Die zwei Ratten. — 3. Beim Fass. Partitur und Stimmen ℳ 4. 50.

Zwiegespräch und Carnevalsscene. Zwei Stücke aus der Italienischen Liebesnovelle Op. 19. Für Orchester eingerichtet. Partitur ℳ 5. — Stimmen ℳ 7. —.

[77] Im Verlage von *Julius Hainauer*, Kgl. Hofmusikalienhandlung in Breslau, erschienen soeben:

Josef Gauby.

Op. 16. **Sieben lyrische Stücke** für Pianoforte . ℳ 2. —.
Op. 17. **In kleinen Formen.** Sieben charakteristische Clavierstücke . . . . . ℳ 2.

[78] Soeben erschien in meinem Verlage:

Recueil de Compositions
pour
Piano
par
Alex. W. A. Heyblom.
Op. 28.

No. 1. **Idylle** . . . . . Pr. ℳ —. 80.
No. 2. **Caprice** . . . . . Pr. ℳ 1. 50.
No. 3. **Romance** . . . . . Pr. ℳ 1. —.
No. 4. **Ballade** . . . . . Pr. ℳ 1. 80.
No. 5. **Nocturne** . . . . . Pr. ℳ 1. —.
No. 6. **Etude caracteristique** . Pr. ℳ —. 80.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Dresdener Strasse 44. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 16 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespalt. Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 17. Mai 1882. Nr. 20. XVII. Jahrgang.

Inhalt: Rühlmann's Geschichte der Bogeninstrumente. (Fortsetzung.) — Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben des Jahres 1881/82. (Schluss.) — Aus Rotterdam. — Elbinger Musikbericht. — Anzeiger.

Rühlmann's Geschichte der Bogeninstrumente.

Die Geschichte der Bogeninstrumente, insbesondere derjenigen des heutigen Streichquartettes, von den frühesten Anfängen an bis auf die heutige Zeit. Eine Monographie von **Julius Rühlmann**.... Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von dessen Sohn Dr. Richard Rühlmann, Professor am kgl. Gymnasium zu Chemnitz.

Braunschweig, Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn. 1882. 2 Bände.

Erster Band: Text, XII und 349 Seiten gr. 8, mit eingefügten Holzschnitten.

Zweiter Band: Atlas mit 43 Tafeln Abbildungen musikalischer Instrumente, in quer Grossfolio.

(Fortsetzung.)

Prätorius fährt in der Beschreibung des Geigenclaviers fort:

»Die groben Sälten seynd von dicken Messings und Stälenen Sälten, mit reinem Pargament umbwunden, also, dass die untersten fast so dicke seyn, als die groben Sälten auff den Bass-Geigen, Sintemal etliche in der Tieffen bisz ins *FF* und *DD* kommen; hernacher verlieren die sich on der grösse allmehlich, dasz oben zum Discant nur allein blosse starcke Stälene Sälten, ohne Pargament, offgezogen gefunden werden.

»Damit aber diejenigen, welche ein solch Instrumentum and Geigenwerck noch nicht gesehen, wissen mögen, was es vor ein sonderbaren Nutz und Gebrauch der Moderation annd Veränderung halben vor andern dergleichen Instrumenten habe; So will ich denselben vornehmen Instrumentmachern und Erfinders eigene Wort und Gedancken, welche er in einem kleinen Tractätlein, Anno 1610, im Druck herfur geben, anher setzen, annd sim jeden davon zu judiciren anheimb stellen.

»Es haben die Componisten sonderlich ein zeithero mit allem fleisz dahin getrachtet, wie sie die Musicam im Gesang sonffs höchst bringen möchten, also, dasz sie nunmehr nicht wohl höher zu steigen hat. Die Musicalische Instrumenta aber betreffend, ob wol an etlichen grosze Mängel gefunden, als dasz sie der schönsten Zier, nemlich der Moderation der Stimmen mangele; So hat sich doch bey so viel kunstreichen Instrumentisten, so jederzeit gewesen, keiner unterstanden, demselben Gebrechen abzuhelffen, und die Moderation der Stimmen auch ins Clavir zu bringen.

»Wie viel aber daran gelegen, die Stimm zu formiren, das wissen diejenigen, so in den Capellen, die jungen Knaben and Cantores abzurichten pflegen. Es verstehts auch zwar sonsten fast ein jeder, was es für ein Ubelstand nur an einem gemeinen Oratore ist, wann derselb im aussprechen mit erhebung und Niederlassung der Stimm, wie es der Text and affectus erfoddern, keinen decorum helt; Sondern immer im gleichen Thon an einander unabgesetzt fortredet. So nun dasselbige im reden, vielmehr ist es im singen verdrieszlich zu hören.

»Es ist aber ein jedes Clavirtes Instrament, so wol die Orgeln, welche doch sonsten, was die gravitatem belengt, den Vorzug vor allen andern Instramenten haben, als auch alle andere Pfeiffwerck mit diesem Mangel behafft, dasz sie nicht moderiert, noch die Stimmen zum lauten oder stillen Klang annd Sona gerwangen werden können, sondern es gibt und behelt die Pfeiffe ihren Laut in gleichem Thon, wie auch der Instrumentist den Clavem engreifft, und ist unmüglich die Stimm zu stärcken oder zu lindern; Welches aber einer mit dem Bogen auf der Geigen, nachdem er sterck oder leise drauff streicht and anddrückt, thun kann: Und ist also der Instramentist auf dem Clavier gefangen, dass er seine affecten nicht, wie sonsten auff der Geigen (ob er schon den Text doruff anch nicht auszsprechen kan) dennoch kan zu mercken geben, ob trawrige, fröliche, ernstliche, oder schimpfliche (scherzende) Gedancken in ihme seyn: Welches aber allein durch die moderation der Stimm geschehen musz. Und ob man wol in den Orgeln mit ab- und zuziehung der Register, jetzt ein stilles, sanfftes, lieblicher, bald wiederumb ein lautes Gedöhn und Geschrey machen kan, so heist doch dasselbige, weil es in gleichem Thon still oder laut bleibt, keine Moderation, sondern es ist ein angeformirte, ungebrochne Stimm, Wie hiefon von einer unabgesetzten Rede gesagt worden.

»Also kan man auch die Stimmen auff den Instrumenten von Sälten, weder stiller noch stärcker, als wie es der Clavis an sich selbst zieht, machen oder zuwege bringen: Und lest sich der Sonne nicht erhalten, sondern sobald die Sälten getroffen wird, und sich hören lesst, verschwind der Laut wiederumb, also, dasz kein gantz tempus gleich vollkommen kan continuirt werden.

»Welches abnehmen and verschwinden der Stimm, der rechten Moderation zuwider ist: Dann dieselbige sich von der Stillen in die Stärcke schwingen soll.

»So ist auch von nöthen, da man anderst daselbst einen gantzen Schlag vollkommen erhalten will, dass er in mehrtheil diminuirt and zwier [zweimal] angeschlagen werde; Welches aber wider die Natur eines herrlichen gravitetischen Gesangs in Mutetten annd Concerten ist, ob es wohl in Passametzen, Galliarden and Tantzen passiren kan.

»Auff diesem Geigenwerck aber kan man beydes haben, als nemblich die Stimme, so lang man wil continuiren and moderiren, and nicht alleine ein brevem, sondern auch gar ein longam and maximam nnabgesetzt an einander continuiren, welches auff der Geigen (wegen des kurtzen Geigen-Bogens: auch nicht seyn kan.

»Und ob wol der Text mit Worten sich nicht anszsprechen lest, so kan doch der Instrumentist seinen sensum zu erkennen geben, ob traurige oder fröliche Gedancken in ihme sind, Nach dem er das Clavier frech [kräftig] oder lind angreifft. Für eins.

»2. Zum andern kan der Instrumentist nach seinem selbst gefallen mit der Mensur abwechseln, die jetzt langsam, dann bald wiederumb geschwinder führen: Welches auch die affectus zu movirn, nicht undienlich: Und in andern Instrumenten gleicher gestalt kan in acht genommen werden.

»3. Zum dritten kan auch der Gesang unversehens, wann es der Text sinn erfodert, baid lant resonirent, baid still, baid wiederumb lant klingend gemacht werden.

»4. Zum vierdten ist es gantz lustig and verwunderlich zu hören; Ob es wol nur ein Clavier, and ein einzig Stimmwerck von Sälten hat, dasz noch einer allein dasselbige also verstellen kan, dasz man nicht anders meynet, dann es seyn zween unterschiedliche Chor gegen einander, auch zween unterschiedliche Instrumentisten, die mit einander certirn, and einer dem andern respondire.

»5. Zum fünfften kan man auch einen natürlichen Echo drauff

Digitized by Google

hören lassen, gleich als wann es einen Nachklang oder Widerschall aus dem Wald, oder zwischen den Bergen herfür gebe.

»6. Zum sechsten kan man auch auff die manier und Art anderer instrument, sonderlich aber gleich wie eine Lauten machen, und herfür geben.

»7. Zum siebenten, Wenn einer begehrt in einer Stimm den Choral zu führen, und dasz man denselben vor den andern Stimmen heraus stärcker, vernehmlich hören soll, Es sey nun im Bass, Tenor oder Discant, so ken es also auch gar sehr wol geschehen

»8. Zum achten, wie man sonsten in die Pfeiffwerck mit einem sonderlichen Register Tremulanten machi, so kan dasselbig auff diesem Clavier ahn einig Register, allein durch eine freie Hand langsam oder geschwind, tremuliret und sitternd gemacht werden.

»9. 10. Zum Neundten lest es sich auch auff gut Leyrerisch: Und zum zehenden wie Sackpfeiffen und Schalmeyen machen und hören: Damit man die Weiber und Kinder, so sich sonst der Musica nicht viel achten, auch wol grosse Lente, wenn sie in etwes mit eim guten Trunck beladen, erfreuen kan.

»11. Zum eilfften giebt es auch ein Clavier Art, wie die jungen Gesellen pflegen gassatim zu gehen (nachts auf den Gassen Standchen bringen).

»12. Zum zwölffen ist auch die Geigen Bastarde genant, darauff gut zu contrafacten [nachahmen].

»13. Zum dreyzehenden kan man auch ein Fürstliche Hof- und Feld-Musicam darauff hören lassen, nicht anderst, als wenn ihrer zwölff mit Trommeten und Cleineten gegen einander natürlich bliesen: Dann die Harpenschen, welche in etlichen dieser Geigen gewercken mit einbracht, und durch ein Register gezogen werden, nicht so gar übel mit einstimmen.

»14. Zum vierzehenden, Ob wol diese Instrument nur eine einfache Saiten bey jedem Clave hat, und wann es zugedeckt ist, ein gar stillen sanfften Resonantz giebt wie Geigen, also, dasz es in einem engen Gemach lieblich zu hören ist; So kan mans doch auch, wenn mse will, und es offen gebraucht wird, so starck machen, dasz es sich einer ganzen Cantorey Chor von Singern und Instrumenten herausser gar laut und vernehmlich hören lesset.

Diss elles, und sonsten noch mehr kan ein Organist zuwegen bringen, dieweil es andern nicht, dann ein gemein Clavier, und keines sondern Griffs oder applicatinne bedarff, allein dass man mit einer leichten Hend, und nicht mit voller Gewelt ins Clavier hinein falle.

»Denn es will hierbey eine sehr fleissige Übung hoch von nöthen seyn, dass der Organist 4. sich exercire und gewehne mit den Füssen, die beyde höltzerne Bretterlein unten an der Erden, welche die Räder oben regieren und umbführen nach dem Tact, denn er oder die Musici halten, stetig und unablessig zu treten; so ken er stedens den Tact desto besser fortkommen, und umb so viel weniger irr gemacht werden. 5. Dasz er gar eigendliche und Art Anffacht habe, die Claves mit den Fingern nicht zu hart oder gar zu gelinde angreiffen, damit etliche Saiten nicht zu laut schnarren, die andern aber zu wenig, oder gar nicht respondiren; Welches dann von ein jeden ohne sonderbare fleissige stete Übung sich anfangs nicht thun lassen will.

»Weicher aber nun dessen ein wenig gewohnt ist, und verstehet die Liebhichkeit und moderation, so er uff diesem Instrument haben kan, der begehrt sich keines andern zu gebrauchen. Es ist auch umb so viel desto annemlicher, weil es nit so viel stimmens, als die Lauten und Geigen, oder auch andere Bessilitete Instramenta bedarff, von wegen dasz die Saiten nicht schäffen, sondern alle von Messing und Stael sind, welche durch langen Gebrauch je langer je besser werden, und sich nicht bald verstimmen.

»Und weil vielleicht dieses Werck und Instrument von etlichen (die solches noch nit in der Übung und Gebrauch haben, und auch entweder zu practicieren, und sich zu exercirn verdrossen sind, oder aber gentz nit darauff fortkommen können) verrichtet, und vor ein Bauren-Leyrwerck geachtet werden möchte: So bitte ich, sie wollens nicht siebaid schenden oder verachten, sondern sich so lang gedulden, bisz sie dessen gewohnen, und ihme seine Art recht zu geben wissen. Alsdann zweiffele ich nicht, sie werden sich dessen mit Lust und Verwunderung gebrauchen, und mir hierfür, dasz sie aus die Moderation im Clavir auch haben können, fleissig dancken. Und dese sich solches also verhalte, haben ich selbst an etlichen in der That befunden, die anfenglich dehero davon gar nichts gehalten, weil es ihnen nicht eilein zu schwehr worden, sondern auch aus faulheit und nachlessigkeit sich derumb nicht bemühen wollen. Als sie es aber vorgenommen und sich dorauff mit fleisz etwas exercirt und geübt haben, ist ihnen dasselbe so lieb und angenehm worden, dasz sie dessen nicht seltsam und überdrüssig gebrauchen können, je ench viel lieber uff einem solchen Instrument, als einen guten Clavichordio oder Clavicymbel practiciret und gesehen haben.«

Soweit der erfinderische Hans Häyde, wie Prätorius es im Syntagma musicum II, 67—73 mittheilt. Unser Landsmann stand mit diesen Experimenten nicht allein in seiner Zeit. Wie wir im vorigen Jahrgang (Nr. 27, Sp. 427) aus der Abhandlung des Grafen Veldrigi lernten, beschäftigten sich damals mehrere Italiener angelegentlich mit dem Plane, das Clavier in ein wirkliches »Piano e Forte« zu verwandeln. Hans Häyde ging auf einer andern Fährte, denn ihm stand die Violine als Muster vor, deren Vorzüge und Klangeigenthümlichkeiten er auf ein Tastenwerk mit Metallsaiten übertragen wollte. Keiner von ihnen gelangte auf die Dauer zu dem erwünschten Ziel. Was Häyde zur Erklärung und Anpreisung seines Instruments sagt, beben sich seine zahlreichen Nachfolger in der Erfindung neuer Instrumente unbewusst zum Muster genommen, denn ganz ähnlich lauten ihre Worte. Alle möglichen Vorzüge sollen in diesem einen Tonkörper vereinigt werden. Wenn nun auch eine gewisse Vereinigung bisher getrennter Eigenthümlichkeiten bei jedem Fortschritt im Bau der Instrumente pflegt erzielt zu werden, so ist doch der Weg, auf welchem wahrhaft Dauerndes gewonnen wird, nicht der einer solchen Anhäufung, sondern der einer möglichst vollendeten Ausbildung wirklich vorhandener und musikalisch werthvoller Eigenthümlichkeiten. Diesen Weg hatte der Geigenbau eben in Häyde's Zeit mit einer Sicherheit betreten, wie nie zuvor; daher die staunenswerthen Erfolge. Auch des Nürnberger Geigenwerk oder Violinclavier ist im Grunde nur ein Beweis von der Uebermacht, welche die Violinen oder Bogeninstrumente damals bereits erlangt hatten, und aus diesem Grunde, meinen wir, könnte es in einem Werke, welches von den Violinen handelt, immerhin zur Sprache gebracht werden.

Wir haben es an dieser Stelle beschrieben, weil es erinnert an einen andern und zwar früheren Versuch, Violinmusik nicht durch freie Bogenführung, sondern auf mechanische Weise zu produciren. Es ist dies die Radleier, von welcher Rühlmann im nächsten Kapitel handelt.

Also Kapitel 4 die Radleier, S. 66—82. Der Verfasser entschuldigt sich gewissermaassen, dass er diesem Instrumente einen Platz in seinem Buche eingeräumt hat; er nennt es ein »Uebergangsinstrument«. Aber die Beschreibung desselben wird sicherlich Jedem willkommen sein, denn die Construction und Handhabung der Radleier als des verzwicktesten aller Saiteninstrumente kennen zu lernen, ist sehr interessant und keineswegs unwichtig. Mit Rücksicht auf die Mehrstimmigkeit oder Harmonie, welche durch dieses Instrument erzielt wurde, erhielt dasselbe den Namen *Organistrum*; die Absicht der Erfinder war, wie immer, durch das neue Tonwerkzeug die Vorläufer desselben an Vollkommenheit und Mannigfaltigkeit weit zu übertreffen und eine ganz neue Epoche zu bezeichnen. Solches ist auch einigermaassen geschehen. Men wird aber leicht begreifen, dass es sich wegen seiner Schwerfälligkeit und ungeschickten Verbindung der einzelnen Mechanismen nicht lange halten konnte. Die wesentlichste Aenderung, die vorgenommen wurde, bestand darin, dass man »den Bogen und mit ihm den Saitenhelter entferate und beide durch den zweifachen Mechanismus des Rades und der Tasten ersetzte; ersteren mit dem Zwecke der Tonerzeugung, letzteren zur Herstellung gleichzeitiger Harmonie und Melodie.« Ausser diesen merkwürdigen Veränderungen sehen wir aber noch etwas weit Wichtigeres bei der Radleier, nämlich das erste Auftreten der sogenannten Zergen. Wenn auch seinerzeit für die unwesentlichste dieser drei Neuerungen angesehen, hat sie doch eine dauerndere Lebensfähigkeit gewonnen, als die beiden anderen, und ist nach Rühlmann das charakteristische Unterscheidungszeichen der abendländischen Instrumente. Durch das Auftreten der Zergen kennzeichnet sich die Radleier als vorbereitendes In-

Digitized by Google

strument des deutschen Fidelgeschlechts und also, nach des Verfassers Meinung, als urdeutsch. Wenn dagegen von den Franzosen das erste Entstehen dieser Gattung in Anspruch genommen wird, glaubt Rühlmann mit Recht annehmen zu dürfen, dass Exemplare von Deutschland nach Frankreich gekommen sind und sich dort schnell eingebürgert haben. Ein Fragezeichen muss man freilich bei allen derartigen Vermuthungen anbringen.

Die ältesten Quellen, welche mit Abbildungen dem Autor zur Verfügung waren, sind dieselben, wie oben bei den Liren: Die St. Blasius-Handschrift und der »Hortus deliciarum« der Aebtissin Herrad von Landsperg; die erste Abbildung (Tafel V, Fig. 1) ist daher auch dem ersteren entnommen. An dieser Figur sind die Tasten mit Buchstaben bezeichnet; eine Erklärung über solche Benennung giebt uns Abt Odo von Clugny in der vierten Abtheilung seines musikalischen Tractats: »Die Tonerzeugung wurde mit dem Rade erzielt und die Töne selbst, sowie die Melodien, welche man darauf spielen konnte, mit Buchstaben des Alphabets bezeichnet, um auch den nicht in die Tonknust Eingeweihten, den Dilettanten etc. den Gebrauch des Instrumentes möglich zu machen.« In Folge dieser Angabe setzt Rühlmann den Ursprung dieses Instruments in das 10. Jahrhundert. Fig. 2 stellt uns ein grosses Exemplar, Sculptur an der Abtei St. Georges von Boscherville vor, welches jedoch im Einzelnen den Mechanismus nicht klar darlegt; diese Abbildung wäre der einzige Beleg dafür, dass die Radleier aus Frankreich stammen soll. In Fig. 3 sehen wir endlich die Abbildung aus Herrad's »Hortus deliciarum«, aus dem 12. Jahrhundert, ein Instrument, welches an origineller charakteristischer Bauart den beiden ersteren nichts nachgiebt. Aus den nächstfolgenden drei Jahrhunderten hat Rühlmann keine Abbildung auftreiben können, er zeigt uns erst wieder einen Holzschnitt aus dem 15. Jahrhundert, an welchem wir eine grosse Veränderung der Radleier wahr nehmen. Dieselbe hat nämlich ihre schlanke Gestalt verloren und ist dickbauchiger und gedrungener geworden, wohl um dem Spieler seine Arbeit zu erleichtern, da in der ersten Zeit meistens zwei Spieler an einem Instrument beschäftigt sein mussten. Weil auf solche Weise dieses Instrument jetzt sehr leicht zu handhaben war, auch durch die Verkleinerung einen höhern und hellern Ton erhielt, wurde es bei den Wander-Musikanten beliebt und erlangte so eine merkwürdige Popularität. Die nächsten Figuren bleiben meistens dieser Veränderung im Bau getreu; Fig. 12 vertritt ein englisches Exemplar, das einzige auffindbare; aber bei diesem ist der Mechanismus nicht zu erkennen, da derselbe mit einem Kasten umschlossen ist. Ein sehr klarer Holzschnitt ist in das Buch selbst als Fig. 7 eingedruckt und stellt eine französische Vielle nach einer Abbildung von Mersenne vor. Dieses Instrument ist mit zehn zierlichen Tasten versehen und wurde im Arm gespielt, im Gegensatz zu den grossen Vielllen oder Radleiern, deren Tastenzahl bis zu 49 nach Mersenne's Angabe angewachsen sein soll und die in diesem unförmlichen Zustande natürlich sehr schwerfällig gewesen sein müssen. Ganz besonders fallen auf Tafel V des Rühlmann'schen Atlas die Fig. 18 und 19 ins Auge, es sind dieses zwei gewaltige Abbildungen von zwei im Kensington Museum befindlichen Vielllen, also Radleiern späterer Zeit. Beide sind reich verziert, die eine sogar mit einem königlichen Wappen versehen. Dieses berühmte englische Museum besitzt noch mehrere werthvolle Exemplare von Radleiern, welche jedoch sämmtlich ähnlicher Construction sein sollen.

Die beiden Figuren 15 und 16 haben wir noch nicht erwähnt. Dieselben sind Prätorius entnommen, doch sind hier einige kleine Ungenauigkeiten untergelaufen. Bei Nr. 16 wird 1619, bei Nr. 15 aber 1610 als die Zeit des Syntagma angegeben; auch fehlt die deutliche Hinweisung auf dessen Tafel XXII Nr. 1, wo unter dem Namen »Allerley Bawren Lyren« beide Instrumente abgebildet sind. Die Bilder entsprechen aber wenigstens in der Lage nicht denen des Prätorius, so dass hier die völlige Genauigkeit vermisst wird. Prätorius weiss nichts von den Namen Radleier und Organistrum, er bezeichnet das Instrument mit dem verächtlichen Namen, welchen es in seiner Zeit bereits allgemein erhalten hatte, als »Bauren- und umblauffenden Weiber Lyre (S. 49), und schreibt weiterhin: »Was aber sonsten noch allerley anderer Art Instrumenta in der Sciagraphia (als das Hackebret, Baurenlyra, Schlüsselfidel, Strohfidel, Cymbelchen ....) abcontrafeyt gefunden, und etliche darunter billich, wies Sebastian Vihrdung nennet, Dörliche oder aber Lumpen Instrumenta köndten genennet werden, weil dieselbe eim jeden bekant, und zur Music nicht eigendlich gehören, ist unnötig, davon etwas zu schreiben, oder zu erinnern.« (Synt. II, 79.) Das ist deutlich genug.

Während der ganzen Lebensdauer der Radleier wurden natürlich häufig Versuche gemacht, den Mechanismus zu vereinfachen, indem man bald an den Tasten, bald an dem Räderwerk laborirte. Derartige Veränderungen haben sich aber niemals lange behauptet und zu keiner gründlichen Umgestaltung geführt, durch welche das alte Instrument ein für die Musik dauernd brauchbarer Tonkörper geworden wäre. Die Ursache liegt lediglich darin, dass hier trotz der vielen Mängel nichts zu bessern war, denn die Radleier vereinigte zweierlei, was auf die Dauer nicht zu vereinigen war, beruhte also auf einem Grundfehler in der Construction. So kam es, dass Virdung sie schon um 1500 den Lumpen-Instrumenten beizählen, und Prätorius um 1600 sagen konnte, sie gehöre »nicht eigentliche zur Musik.

Der fünfte Abschnitt behandelt ein entschieden ausländisches und ebenso entschieden uraltes Instrument: den englischen oder vielmehr wälischen *Crwth*. Als eine Seltsamkeit müssen wir anmerken, dass der Verfasser im ganzen Kapitel nur »Crwth« schreibt, ohne die Aussprache (krut oder kruth, engl. *crooth*) anzugeben; dies ist fast das einzige, was wir an dem lehrreichen Kapitel anszusetzen haben. Der Crwth wetteifert mit der Radleier an Merkwürdigkeit, doch war bisher wenig von ihm bekannt; erst in neuerer Zeit hat sich unsere Literatur mit demselben beschäftigt. Wir können aus den, wenn auch wenigen, so doch sämmtlich von einander abweichenden Abbildungen, elf an der Zahl, die uns Rühlmann auf Tafel VI vorführt, den Entwickelungsgang des Crwth verfolgen. Das Instrument hat besonders zwei charakteristische Merkmale: »Der mit einem Fusse auf dem innern Boden des Instruments aufruhende Steg und die Oeffnungen, die sich zu beiden Seiten des Griffbretts befinden, um das Durchgreifen der linken Hand zu ermöglichen.« Eingehend beschäftigt sich von Nichtengländern zuerst Fétis mit diesem Instrument. Derselbe führt zwei Gattungen an und nennt die kleinere mit drei Saiten versehene »Crwth trithant«; die Erklärung dieses Namens bleibt er uns schuldig. Die erste Abbildung (Tafel VI, Fig. 1), welche aus Willemin's »Monuments franç. inéd.« entnommen ist, zeigt uns einen solchen dreisaitigen Crwth. Dieselbe stammt aus einer Bibelhandschrift Karl's des Kahlen, gehört folglich dem 9. Jahrhundert an, das unscheinbare Instrument muss seinem Zwecke sehr wenig entsprochen haben, denn der meiste Werth scheint auf die Verzierungen am Kopfende dieses Crwth gelegt zu sein, weniger darauf, es möglichst leistungsfähig zu machen, was denn auch mit den bescheidenen musikalischen Ansprüchen jener Zeit harmonirt haben wird. Die Vorlage der Fig. 2 befindet sich in der Pariser Bibliothek, in einem Codex der Abtei St. Martial zu Limoges, für dessen Alter Fétis das 11. Jahrhundert hält. Diese Abbildung stellt einen ebenfalls dreisaitigen, aber mit einigen für dieses Instru-

Digitized by Google

ment charakteristischen Kennzeichen, insonderheit mit dem einen der beiden oben erwähnten Mechanismen, der Oeffnung am Griffbrette versehenen Crwth vor. Das Fehlen der anderen Verbesserung bei dieser Figur, der eigenthümlichen Verwendung des Stegs, bestärkt Rühlmann in seiner Meinung, dass der kleinere dreisaitige Crwth die erste Form sei, aus welcher sich später mit Hinzufügung mehrerer Verbesserungen, worunter besonders die des durchgehenden Stegs, die sechssaitigen entwickelt hätten. Fig. 3 verdanken wir Carter, der den hier abgebildeten Crwth in den Händen einer Statue an der Kathedrale zu Worcester gefunden hat und die Zeit seines Ursprungs in das 12. Jahrhundert reiyt. Dieser ist fünfsaitig, aber schon auf der nächsten (Fig. 4) sehen wir die sechste Saite, an einer Sculptur an der Kathedrale zu Amiens; vermuthliches Alter: 13. Jahrhundert.

Es folgen denn noch weitere Abbildungen, welche die spätere Geschichte dieses Instruments illustriren. Der ganze Abschnitt ist mit fleissiger Benutzung der einschlägigen Literatur ausgearbeitet.

(Fortsetzung folgt.)

Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben des Jahres 1881/82.

(Schluss.)

Den 3. April 1882.

Ein aussergewöhnlicher Genuss wurde uns für den gestrigen Abend von Seite der musikalischen Akademie durch die Aufführung des Samson von G. F. Händel zugewendet. Zuletzt erfreuten wir uns dieser urkräftigen und erhabenen Musik gegen Ende des Jahres 1875 unter Wüllner's Leitung. Von den damaligen Trägern der Solopartien waren nur noch Herr Vogl (Samson) und Herr Bausewein (Harapha) übrig geblieben. Dagegen fielen diesmal Delila der Frau Weckerlin, Micha dem Frl. Blauk und Manoah dem Herrn Fuchs zu. Sämmtliche Soli befanden sich sohin in den Händen des hiesigen Opernpersonals. Der Chor war durch Dilettanten und Musikschüler verstärkt. Ungeachtet des stürmischen bei verschiedenen Gelegenheiten hervorbrechendeu Beifalls kann ich doch die Leistungen des Herrn Vogl und der Frau Weckerlin an diesem Abende nicht besonders hoch anschlagen. Der Erstere scheint durch die häufigen Wagnerproductionen an edler Gesangskunst eingebüsst zu haben; seine Passagen und Coloraturen waren nicht sorgfältig genug studirt, und sein Vortrag häufig zu theatralisch. Die Partie der Delila ist für Frau Weckerlin zu hoch, ihre Stimme für dieselbe zu schwer beweglich. Genügend war Frl. Blank; ganz stilgemäss und eigentlich am besten sangen Herr Fuchs und Herr Bausewein. Die Chöre gingen ziemlich frisch, wurden jedoch mehrfach zu schnell genommen, daher die musikalischen Figuren verwischt; ausserdem kam häufig in den höheren Lagen des Soprans wegen der Betheiligung dilettantischer und nicht genug geübter Elemente Unreinheit zum Vorschein. Als besonders gelungen glaube ich die Chöre: »O erst geschaffener Strahle und »Hör' Jakob's Gott«, dann »im Donnersturm, o Gott erscheine« signalisiren zu dürfen. Zur Aufführung scheint, wie früher, nicht Händel's Original-Instrumentirung gewählt worden zu sein. Wenn ich auch weder darüber, noch über die Streichung einer grossen Anzahl von Chören und Solonummern einen Tadel aussprechen will (die Aufführung dauerte trotz der Kürzungen volle $2^3/_4$ Stunden), so muss ich doch vom künstlerischen Standpunkt aus die Art und Weise der Kürzungen beanstanden, welche oft darin bestand, dass bei einzelnen Nummern und Recitativen ganze Reihen von Takten, so wie grössere oder kleinere einzelne Theile oder Stellen gestrichen wurden. Ein solches Verfahren scheint mir eine wahre Verstümmelung eines Kunstwerkes, deren sich ein einsichtsvoller und gewissenhafter Kapellmeister nicht schuldig machen soll. Der ungemein zahlreiche Besuch und die lebhafte Theilnahme des Publikums an der Aufführung dürften übrigens die musikalische Akademie aufmuntern, weit öfter sie es geschieht sich der Mühe der Aufführung Händel'scher Oratorien zu unterziehen.

Den 8. April 1882.

Es giebt in allen Ständen Leute, die trotz ihrer Mittelmässigkeit dadurch, dass sie energisch und unablässig die Reclame in Bewegung zu setzen wissen, Erfolge erzielen, welche selbst entschieden Tüchtigen versagt bleiben. In diese Kathegorie gehört der Violoncellist Josef Diem, welcher gestern Abend im Museumssaale, unterstützt von einer Concertsängerin, angeblich aus Köln, Frl. Schwarzkopf und einem Pianisten Herrn Schwarz (ohne Kopf) eine Soirée gab. Gleich wie grosse Ereignisse zum Voraus ihre Schatten werfen, so wird auch das sehr unbedeutende Erscheinen dieses Künstlers stets durch eine grössere oder kleinere Feuilletonnotiz irgend eines bedeutenden Blattes signalisirt. Diesmal hatte sich Herr Professor Köstlin in Tübingen, der eine Musikgeschichte von zweifelhaftem Werthe geschrieben hat, höchst wahrscheinlich durch Herrn Diem bestimmen lassen, in der »Allgemeinen Zeitung« auf dessen Erscheinen aufmerksam zu machen. Seinem Programm gemäss spielte Herr Diem die Mendelssohn'schen Concertvariationen mit Clavierbegleitung, ein Concert von Goltermann in D-moll, dann einige Piècen von Chopin, Popper und eigner Composition; endlich brachte er mit Frl. Schwarzkopf, welche ausserdem noch Lieder von Lassen, Schumann und Brahms mit hübscher und gutgeschulter Mezzosopranstimme sang, sein unvermeidliches Paradepferd »Waldvögelein« von Franz Lachner. Herr Schwarz trug ein Impromptu von Franz Schubert und eine Mazurka von Chopin ohne besonderen Erfolg vor und begleitete stets zu stark. Die Zahl der Besucher dieses gestern stattgehabten Concerts war gering; auch ich war nicht unter denselben, führe daher nur an, was die Zeitungsfeuilletons berichten, und entschuldige mein Wegbleiben durch den Umstand, dass ich die Seriosthaftigkeit der Leistungen des Herrn Diem vor ein paar Jahren wiederholt zu würdigen Gelegenheit hatte.

Den 10. April 1882.

Die musikalische Akademie sang gestern Abend mit dem vierten Abonnement-Concerte ihr Schwanenlied für die Saison 1881/82. An die Spitze stellte sie die schon lange nicht mehr gehörte Ouvertüre zu »Coriolan« von Beethoven Op. 62, geschrieben im Jahre 1807, welche mit frischer Kraft tüchtig executirt wurde. Das Hauptinteresse des Concerts bot der bereits vor einigen Jahren hier aufgetretene Berliner Tonkünstler und Vorstand einer Musikschule, Herrn Scherwenke, der uns von eigner Composition, energisch entworfen und trefflich ausgeführt, ein Clavierconcert Op. 32 in B-moll, dann drei Liszt'sche Salonstücke von sehr geringem musikalischen Werthe, jedoch mit starken Ansprüchen an die Technik: La ricordanza, Polonaise und eine mir gänzlich unbekannte Paraphrase zu hören gab. Obwohl schon etwas übersättigt von den allzu vielen pianistischen Genüssen dieser Saison erfreute mich doch das klare, sympathische und masssvolle Spiel des Künstlers. Eine Composition ganz eigner Art liess, wenn auch nicht unter eigner Direction, doch unter persönlicher Anwesenheit der königl. Hoftheater-Intendant Baron v. Perfall produciren: einen aus sieben einzelnen Nummern bestehenden Lieder-Cyklus, gedichtet von Karl Stieler, betitelt »Waldkind«, für eine Baryton-stimme mit Begleitung des vollen (!) Orchesters. *Tant de bruit pour une omlette* musste jeder, der

Digitized by Google

den zwar sehr einfachen, aber oftmals geschraubten, unverständlichen und wenig originellen Text dieser Lieder las, ausrufen. Was sollen, um von letzterem zu sprechen, z. B. Verse sagen wie:

Ihr einzger Gruss ist Rüdenlaut.
Und Schnee ihr einzger Kummer . . .

dann:

In starker Faust den Almenstock [*].
Das Wehrgehäng am Rücken [*]

endlich:

Geh nicht zu weit — denn weit ist weh etc.

Zudem ist in einem dieser Stücke — Rehwild — der »Verdruss von Kobell geradezu copirt. Diese schwachen Verse sind durch die Uebersetzung in melodielose, jedoch mit allem Raffinement des vollen Wagner'schen Orchesters ausgestattete Musik nicht geniessbarer geworden. Keine der einzelnen Nummern fand im Publikum lebhaftesten Wiederhall, und wenn auch der Hofopernsänger Herr Reichmann, der die undankbare Aufgabe des Vortrags dieses nicht durch künstlerische Inspiration, sondern mittels dilettantenhaft sich abquälender Routine hervorgebrachten Werkes auf sich genommen hatte, am Schlusse mehrmals gerufen wurde, so ging dabei offenbar die Absicht des Publikums nur dahin, dem gern gehörten Künstler zu danken, und dem Componisten, der unter den Zuhörern an hervorragender Stelle sass, nach dem tiefen Fall seiner neuesten Oper »Raimondin« in Frankfurt, Nürnberg, Bamberg etc. eine neue und öffentliche Beschämung zu ersparen. Anstatt am Anfange des Concerts, wie es für eine so grossartige, erhabene und schwierige Composition, die die Jupiter-Symphonie von Mozart jedenfalls ist, sich geziemt hätte, wurde dieselbe zum Schlusse, sohin von ermatteten Musikern, vor einem gesättigten Publikum in sorgloser Weise abgespielt und konnte um so weniger Wirkung machen, als dieselbe schon unendlich oft*) viel besser zu Gehör gebracht worden ist. Man konnte hier wahrlich nicht sagen: *finis coronat opus.*

Den 14. April 1882.

Den nahe bevorstehenden Schluss der Concertsaison benutzte die Violinistin Fräul. Mathilde Brem gestern im Museumssaale zu einem Abschiedsconcerte. Schon zur Zeit ihres Aufenthalts in der hiesigen Musikschule entspann sich zwischen ihr und einem Mitschüler, Herrn Ernst Heim aus Zürich, ein zärtliches Verhältniss, das demnächst zum Ehebund führen soll. Indessen hat sie sich zu einer sehr tüchtigen Geigerin, er zu einem guten Violaspieler herangebildet, als welche sie sich gestern producirten, und auch dem Vernehmen nach für das Theaterorchester in Zürich gewonnen sein sollen. Der trefflichen Eigenschaften des Fräul. Brem habe ich schon wiederholt erwähnt: kräftiger, fast männlicher Ton, grosse technische Fertigkeit, echt musikalische und vom besten Geschmack geleitete Auffassung, feine Nüancirung, nicht minder elegante und graziöse Haltung haben sich bei ihr seither noch immer mehr ausgebildet. Dieselben Eigenschaften, wenn auch vielleicht in minderem Grade, finden sich bei ihrem Bräutigam. Die erste Nummer ihrer Vorträge: Sonate in D-dur für Violine und Viola mit Clavierbegleitung von J. M. Leclair sprach nicht besonders an. Dagegen gewährte das von Mozart im Jahre 1783 für Michael Haydn componirte Duo in G-dur, in welchem sich unter grösster Beschränkung der Mittel die hohe Meisterschaft des Tondichters im hellsten Lichte zeigt, bei ausgezeichnetem Vortrag lebhaftestes Interesse. Die hierauf folgenden Variationen Op. 34 in F von Beethoven, der auch diese Musikgattung gegen früher auf eine viel höhere Stufe gehoben hat, spielte ein Herr Carl Eschmann mit warmer Empfindung und innigem Ausdruck. Weniger gelungen war die Sonate in G-dur von J. S. Bach für zwei Violinen mit Clavier, wobei sich eine gewisse Monotonie der Vorträge fühlbar machte. Neuen Aufschwung nahm die Stimmung der Zuhörer in Folge der meisterhaften Art und Weise, mit der die Concertgeberin das Adagio aus dem neunten Violinconcert von L. Spohr spielte, wodurch sie zu stürmischem Beifall hinriss. Einen heitern Schluss des Concerts, in welchem zu meiner grossen Freude die Mehrzahl der Compositionen zu den hier noch selten oder nie producirten gehörte, bildete das, wenn auch nicht bedeutende, doch gut geschriebene, sehr freundliche und melodienreiche Trio Op. 37 in B-dur von Ignaz Lachner für Violine, Viola und Clavier. Der bereits stark an die Thüre klopfende Frühling, vielleicht auch das zu classische Programm, beeinträchtigte offenbar den Besuch des Concerts. Frl. Brem hat sich aber durch dasselbe jedenfalls ein ehrenvolles Andenken in den Herzen der hiesigen Musikfreunde gesichert.

Den 18. April 1882.

Der gestrige zweite und letzte Kammermusikabend der Herren Bussmeyer und Genossen brachte in seiner ersten Nummer den nichts Schlimmes ahnenden Besuchern — grösstentheils Anhängern classischer Musik — eine schwere Heimsuchung und Geduldprobe. Dass ein Herr Giuseppe Sgambati, geboren 1844, als Op. 4 ein Quintett für Clavier und Streichquartett in vier ermüdend langen Sätzen ausschliesslich nach den Regeln der Zukunftsmusik, sohin ohne jede Einheit der Gedanken, ohne logische Entwicklung, ohne fassbare Melodie, dagegen voll von bizarren Einfällen, grellen Dissonanzen, theils hinkenden, theils lahmen Rhythmen geschrieben hat, darüber mögen seine Landsleute mit ihm rechten; dass aber Herr Bussmeyer uns die Tortur des $^3/_4$-stündigen Anhörens dieses — Machwerks auferlegte, dafür mögen ihm die Götter der schwer gekränkten Harmonie die gebührende Strafe verleihen! An der jedenfalls sehr mühevollen Aufführung betheiligten sich ausser dem genannten Pianisten die Herren Max und Karl Hieber, dann Ziegler und Ebner. Als wahres Labsal, als ein Engel, der mich aus ohrenzerreissendem Tongewirre in die Gefilde ewiger Harmonie zurückführte, erschien mir die hierauf folgende reizende Serenade Op. 8 von Beethoven für Violine, Viola und Cello, trefflich vorgetragen von den Herren Hieber und Ebner. Den Schluss der Production bildete Seb. Bach's Concert für zwei Claviere, gespielt von den Herren Bussmeyer und Giehrl, mit Begleitung von Saiteninstrumenten in C-moll. Bei aller lobenswerthen technischen Correctheit entsprach die Ausführung von Seite des Solisten nicht der imponirenden Grösse des Stils der Composition. Die Auffassung war durchaus eine zu kleinliche, oberflächliche und liess weder den strengen Ernst, noch die charaktervolle Energie gewahr werden, welche bei dem alten Bach niemals fehlen sollten.

Da nun weder ein Akademie-, noch ein Kammer-, noch ein Virtuosen-Concert für diese Saison in weiterer Aussicht steht, glaube ich meine *sine studio et ira* leicht hingeworfenen Tagebuchblätter pro 1881/82 abschliessen und als Gesammtresultat das Motto beisetzen zu dürfen: *multa, non multum.*

München. *Wahrmund.*

---

*) Wie wenig, um die Mühe des Einstudirens zu sparen, die musikalische Akademie sich mit einem angemessen abwechselnden Repertoire insbesondere auf dem Gebiete der Symphonie befassen mag und es vorzieht, aus Bequemlichkeit stets wieder in die alten längst ausgefahrenen Geleise einzulenken, beweist auch der Umstand, dass seit der Aufführung sämmtlicher in diesem Abonnement vorgeführten Symphonien von Beethoven und Mozart noch nicht oder wenigstens noch kaum zwei Jahre verstrichen sind.

Digitized by Google

Aus Rotterdam.

Mai 1882.

Mit dem alljährlich wiederkehrenden grossen Concert des hiesigen Männergesangvereins »Rotte's Mannenkoor«, welches am 21. April stand fand, hat die diesjährige Musiksaison ihr Ende erreicht. Doch bevor ich davon berichte, erlauben Sie mir, dass ich weit ausholte und an meinen ersten Bericht anknüpfend, Ihnen ein vollständiges Bild gebe des musikalischen Lebens Rotterdams. Es war eine musikalisch interessante Woche, die Woche vom 20. bis 26. Januar. Am 20. Januar das zweite grosse Chorconcert mit »Agrippina« von Gernsheim als Novität und Frau A. Joachim als Gast, — am 26. Januar das dritte Eruditio-Concert, das uns die Bekanntschaft des neuen Clavierconcerts von Joh. Brahms verschaffen sollte. Das neue Werk Gernsheim's entlehnt seinen Stoff einer Episode der römischen Geschichte. Der Text, ein Gedicht von Herrn. Lingg, für den Componisten geschrieben, führt uns die Gattin von Germanicus vor Augen, als sie mit der Asche ihres Gatten nach Italien zurückkehrt. Hier wird sie vom versammelten Volke mit Theilnahme empfangen und erfährt, dass Germanicus durch die Hand eines Giftmischers gestorben. Ihr Aufruf zur Rache findet beim Volke mächtigen Wiederhall, und die Scene schliesst, indem Agrippina Berubigung und Trost sucht in der Erinnerung an den geliebten Todten und aufsieht zu einer höheren Macht, zu den »Genien der unentweihten Ehe«, die sie und die Urne des Gatten bewachen. Die Wirkung des Werkes war in den zwei Aufführungen, die dasselbe rasch hinter einander hier erfuhr, mit Frau Joachim als Agrippina, eine bedeutende. Von der tiefen Trauer, die sich in der Anfangsnummer (*Grave*, C-moll) ausspricht, steigert sich die Scene bis zu jenem stürmischen Wuthausbruch und Racherauf Agrippina's, in dem sich Solistin und Chor mächtig vereinen, um dann in dem mild versöhnenden *Andante sostenuto* (C-dur) einen herrlichen Abschluss zu finden.

Die übrigen Solisten, die sich neben Frau Joachim in Gade's reizendem Werk »Erlkönigs Tochter« betheiligten, traten mehr mehr oder weniger in den Hintergrund, gegenüber der künstlerischen Macht jener herrlichen Frau. Frl. W. Schauseil aus Düsseldorf sang die Sopranpartie mit heller, frischer Stimme, doch liess die Intonation, namentlich in den getragenen Sätzen (As-dur, *Andante sostenuto*), viel zu wünschen übrig. Herr E. Blaweart aus Mons in Belgien, vertrat die Partie des Olaf. Mit einem vorzüglichen Organ ausgestattet, wusste der Sänger seiner Partie künstlerisch doch nicht ganz gerecht zu werden. Sein Vortrag ist von Manirirtheit nicht frei zu sprechen, und die Aussprache des Deutschen klingt bei ihm fremdartig und gezwungen. — Der Chor, der das Concert mit Mendelssohn's 114. Psalm beschloss, hielt sich den ganzen Abend vortrefflich.

Das Concert am 20. Januar brachte uns also nach einem Zwischenraum von sechs Jahren Brahms wieder. Damals spielte er sein erstes, diesmal brachte er uns sein zweites Clavierconcert. Ein Meisterwerk im vollen Sinn des Wortes. Wenn Schumann in seinem denkwürdigen Aufsatz über Brahms sagte: »An seiner Wiege standen Helden und Grazien Wache«, — auf dieses Werk sind diese prophetischen Worte ihrer ganzen Bedeutung nach anzuwenden. Einfach, aber vielversprechend hebt der erste Satz an und wie erfüllt er in seinem Verlauf alles was man erwartet; heldenhaft entwickelt er sich und glänzend schliesst er ab. Der zweite Satz, D-moll, ist ein wuchtiges Tonstück, dessen Sturm von den sanften Klagen eines Seitenmotivs in A-moll unterbrochen wird, um dann wieder, wie ein wuthbrausendes Meer aufzuschäumen. Ein sieghaft klingender Triosatz, D-dur, in der Mitte, ist von schönster Wirkung. Haben bis jetzt die Helden Pathe gestanden, so sind es die Grazien, die die beiden folgenden Sätze, aber namentlich das *Andante*, mit ihren Reizen ausstatten. Mit einschmeichelndem Gesang beginnt es; und wer ist nicht berührt von jenem Zwischensatz in Ges-dur, in dem das Clavier, von den Clarinetten unterstützt, die zartesten Laute hinhaucht und allmälig zurückleitet in das Hauptmotiv? Der letzte Satz, leicht (nicht im Sinne der technischen Aufgabe) und graziös, trägt einen pastoraleu Charakter. Duftige Wiesen, Schalmeien, Hirt und Herde, alles dies kann der programmdurstige Hörer daraus heraus hören. Wir, die wir nicht zu den programmdurstigen Hörern zählen, constatiren, dass es ein schönes Musikstück ist, wenn wir auch gestehen müssen, dass wir von den ersten drei Sätzen entschieden mehr »gepackt« waren. Das grosse Publikum war anderer Meinung und wird vielleicht stets anderer Meinung sein. Es erwartet ein »Clavierconcert« und ist einigermaassen enttäuscht, kein Concert im landläufigen Sinne des Wortes zu hören, sondern ein Tonwerk, in welchem dem Orchester eine ebenso wichtige Rolle zufällt als dem Soloinstrument. Und dies trifft namentlich in den beiden ersten Sätzen zu. Daher eine verhältnissmässig kühle Aufnahme derselben. Das *Andante* dagegen, in welchem das melodische Element so sehr in den Vordergrund tritt, und das *Finale*, der brillanteste Satz für den Solisten, fesseln das Publikum sofort und bewirken die weitaus günstigere Aufnahme. — Im zweiten Concerttheil dirigirte Brahms seine tragische Ouvertüre. Die Meinungen darüber waren getheilt. Wir und ein grosser Theil der Zuhörer hiessen das Werk, das hier noch unbekannt, herzlich willkommen.

Die übrigen Gaben des Abends waren Haydn's G dur-Symphonie (Breitkopf & Härtel's Ausgabe No. 13), die Ouvertüre »Meeresstille und glückliche Fahrt« von Mendelssohn, die Wiederholung von Gernsheim's »Agrippina« und Lieder von Brahms. Die Sängerin des Abends war abermals Frau Joachim in all ihrer Pracht.

Am 20. Februar stellte sich unserer früherer Mitbürger Herr S. de Lange, nunmehr Lehrer am Conservatorium in Köln, seinen hiesigen Freunden wiederum als Componist und Clavierspieler vor. Er eröffnete den Abend mit einer Violinsonate in C-moll, im Verein mit dem Concertmeister des hiesigen Theaterorchesters Herrn J. Koert und beschloss ihn mit einer Sonate zu vier Händen, in welcher ihm Gernsheim zur Seite stand. Dazwischen hörten wir die grosse C dur-Sonate Op. 53 von Beethoven, vier Stücke aus »Spaziergänge eines Einsamen« von St. Heller und einige unbedeutende Solostücke für Violine. Der Vortrag der Beethoven'schen Sonate wurde leider durch allzu eifrigen Pedalgebrauch beeinträchtigt; auch vermissten wir geistige Vertiefung. Die Stücke von Heller gelangen dem Concertgeber weit besser. In den eigenen Compositionen zeigte sich de Lange als den gewandten, fleissigen Musiker, als welchen wir ihn schon lange kennen.

Diesem eigenen Concert folgte nach wenigen Tagen das vierte Eruditio-Concert. Es wurde eröffnet mit der dramatischen Ouvertüre von Franz Ries, die nicht zu erwärmen vermochte. »Reissiger im modernen Gewand«, — mehr können wir von dem Werke nicht sagen. Die Solisten des Abends waren Frau Ellischer-Verhulst aus Leipzig und Herr Hendrik Weatberg aus Köln. Das Fismoll-Concert von Ferd. Hiller brachte die Pianistin sehr gut zur Geltung, während sie in den Solostücken, Menuett von Morzkowski und Valse-Caprice von Schubert-Liszt (A-moll) weit hinter dem zurückblieb, was man eine reife Künstlerschaft zu nennen pflegt. Herr Westberg riss das Publikum zu den lautesten Beifallsäusserungen hin. Er sang die Arie »*Il mio tesoro intanto*« aus »Don Juan«, Lieder von Rubinstein, Durand und Schumann. Es ist die reizvollste Tenorstimme, die wir seit Jahren gehört, und die Art und Weise, wie Westberg die Kunst des Gesanges mit der Kunst des Vortrags vereinigt, hat etwas ungemein Bestrickendes. Das

Digitized by Google

Opus magnum des Abends war Beethoven's »Eroica«, die in einer Weise zu Gehör gebracht wurde, welche unser im Allgemeinen recht kühles Publikum wahrhaft elektrisirte.

Der März brachte uns ausser der letzten Kammermusiksoiree, noch zwei Orchesterconcerte. Am 16. das Orchesterpensionsfond-Concert, am 23. das letzte Eruditio-Concert. Von je her war das Pensionsfond-Concert vor Allem der Aufführung belangreicher Novitäten gewidmet und so brachte uns auch dieses Mal das Concert die erste Aufführung einer slavischen Rhapsodie von A. Dvořák (Op. 45, As-dur) und der neuen Symphonie (Manuscript, Es-dur) von Fr. Gernsheim. Dvořák ist einer derjenigen modernen Componisten, in dessen Musik ein gewisses nationales Element sich geltend macht und einen besonderen Reiz ausübt. In der aufgeführten Rhapsodie wechseln sanft klagende Weisen mit Klängen übermüthiger (für den Concertsaal vielleicht zu übermüthiger) Lustigkeit ab, getragen von farbenreicher Orchestration. Die Aufnahme war eine freundliche, obschon sich die Ansicht geltend machte, das Stück sei in einem ernsten Concert nicht ganz am Platze. Ein junger vaterländischer Geiger, Herr Johan Smit aus Utrecht, erwarb sich mit einem Schlag die Gunst des Publikums. Er spielte das Violinconcert von Mendelssohn und documentirte so vortreffliche Eigenschaften, dass wir mit vollem Recht sagen können: der junge Mann wird noch viel von sich reden machen. Unser ausgezeichneter Bassist an der deutschen Oper, Herr Conrad Behrens, vertrat den Gesang; er hatte ausser einer Anzahl Lieder von Chopin und A. Jensen, die grosse D-dur-Arie aus der »Schöpfung« gewählt. Dass die neue Symphonie von Gernsheim, der auch die Orchesterpensionsfond-Concerte leitet, ein besonderes Interesse erregen würde, war vorauszusehen, doch übertraf der Erfolg alle Erwartungen. Wir wenigstens haben eine Aufnahme, wie sie dieses Werk erfahren, hier noch nicht erlebt. Der zweite Satz musste wiederholt werden. Es dürfte Sie vielleicht interessiren zu hören, wie sich die hiesige Tagespresse über ein neues Werk Ihres Landsmannes auslässt. Ich lasse denn in extenso den Bericht des hiesigen Hauptblattes, des »Neuen Rotterdamer Courant« folgen: »Würden wir Gernsheim nicht als Feind jeder Programmmusik kennen, wir getrauten uns diese zweite Symphonie seine ‚plastische' zu nennen, — und dies nicht nur weil der zweite Satz Tarantella und der dritte Notturno heisst, sondern weil der durch diese Benennungen in der Ferne angedeutete Charakter durch das ganze Werk geht. Soviel ist sicher, dass durch diese Symphonie eine Gluth strömt, die des Hörers Phantasie leicht in den gluth- und farbenreichen Süden versetzt. Leidenschaft ist das Wesen dieses Werkes. Sie spricht kräftig und feurig aus dem ersten *Allegro*, über dem der breite Glanz des neapolitanischen Strandes zu liegen scheint; sie bricht ungestüm los in der hinreissenden Tarantelle; sie dämpft sich mit Mühe in dem fast schmerzlich bewegten Notturno und sie erreicht ihren Höhepunkt in dem von Lebenslust sprühenden Finale. — Die vier Sätze bilden hier, enger und fühlbarer als es bei symphonischen Werken oft der Fall ist, ein organisches Ganze. Jeder für sich ein Muster von Bestimmtheit, ohne eine Spur von Breitspurigkeit, schliessen sie sich mit schöner Symmetrie an einander an wie vier Strophen eines Liedes. Es ist ein Stück Poesie aus einem Guss.«

(Schluss folgt.)

Elbinger Musikbericht.

Der Ruf von Elbing als musikalische Stadt hat uns im verflossenen Winter mit einer Fluth von Concerten fremder Künstler überschwemmt. Dadurch wurden die heimischen Bestrebungen auf dem Gebiete der ernsten Musik zurück gedrängt, und die Unternehmer solcher Concerte materiell geschädigt. Der hiesige Kirchenchor fand erst am Ende des Winters Raum, um mit einer sehr gelungenen Aufführung der Schütz'schen Passion (in der Riedel'schen Bearbeitung) hervorzutreten. Die Chöre wurden sammtlich a capella gesungen, die Soli von Herrn Otto aus Halle (Evangelist), von Herrn Ehrhardt aus Hamburg (Christus) und von Mitgliedern des Kirchenchores ausgeführt. Der hiesigen Aufführung am Charfreitage war eine Aufführung desselben Werkes durch den hiesigen Kirchenchor in der Domkirche zu Königsberg am Palmsonntage vorhergegangen. Beide Concerte waren nur mässig besucht. Wer weiss auch heute zu Tage noch, was Schutz gewesen und wie viel ihm die deutsche Musik verdankt! Diejenigen aber, denen es Herzenssache geworden ist, dahin zu wirken, dass der Sinn des Publikums von der Flachheit und Frivolität in der Musik ab und auf das Ernste und Würdige wieder hingelenkt werde, fühlen sich dem Leiter des Kirchenchores, Herren Odenwald, zum besonderen Danke dafür verpflichtet, dass er in seinem ernsten Streben nicht ermüdet. Zudem ist kaum ein anderes Werk so geeignet, als kirchliche Erbauungsmusik popular und dem grossen Publikum verständlich zu werden, als die Schütz'sche Passion mit ihren kernigen Chören. Es soll hier bemerkt werden, dass Herr Odenwald das Werk hier schon einmal vor etwa acht Jahren aufgeführt hat.

Am 30. April gab Herr Odenwald in der Aula des neu erbauten Gymnasiums ein Concert, in welchem sein etwa 16 Jahr alter Sohn, Felix Odenwald, den er allein herangebildet, das Mendelssohn'sche Clavierconcert in G-moll mit Verständniss, Eleganz und Bravour spielte. Die Orchesterbegleitung wurde von der Petz'schen Stadtkapelle exact, sauber und discret ausgeführt. Das Publikum war über die Leistung hoch erfreut. Die übrigen Nummern des Programms wurden von dem kirchenchore theils a capella, theils mit Orchester und Clavierbegleitung ausgeführt. Neu waren der 100. Psalm vom Concertgeber, eine frische Composition, die »Nixe« von Rubinstein (für Alt-Solo und Frauenchor), das »Schicksalslied« von Brahms. Den Schluss des Concerts bildete der Jubelchor aus dem zweiten Theil des »Judas Maccabäus«, desjenigen Werkes, das zur grossen Herbstaufführung bestimmt ist. Es zeigte sich hiebei, dass den Streichinstrumenten wieder der grosse Strich, der zur Wiedergabe Handel'scher Musik durchaus nothwendig ist, abhanden gekommen war. Auch erschwerte die — hier noch immer vorhandene — hohe Stimmung des Orchesters dem braven Chore (namentlich dem Bass) die Ausführung. Es wäre wünschenswerth, wenn Herr Odenwald schon jetzt darauf Bedacht nähme, diesen Uebelstanden für die Herbstaufführung abzuhelfen.

Herr Odenwald verlässt übrigens im October unseren Ort, um nach Hamburg überzusiedeln. Mit Bedauern sehen diejenigen, welche glauben, dass die Pflege ernster, grosser, edler Musik ein nicht zu unterschätzender Factor für die allgemeine Bildung des Volkes ist, ihn scheiden. Denn es liegt die Befürchtung nahe, dass das von ihm geschaffene und durch 13jährige Thätigkeit mit der grössten Energie und Ausdauer erhaltene und gepflegte Chorinstitut, dem wir eine grosse Zahl wahrer kunstgenusse verdanken, sich nach seinem Abgange auflösen oder doch von seiner Höhe herabsteigen wird.

ANZEIGER.

[79] Soeben erschien in meinem Verlage:

Recueil de Compositions

pour

Piano

par

Alex. W. A. Heyblom.

Op. 28.

No. 1.	**Idylle**	Pr. M —. 80.
No. 2.	**Caprice**	Pr. M 1. 50.
No. 3.	**Romance**	Pr. M 1. —.
No. 4.	**Ballade**	Pr. M 1. 30.
No. 5.	**Nocturne**	Pr. M 1. —.
No. 6.	**Etude caractéristique**	Pr. M —. 80.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

Digitized by Google

[80]

Neue Lieder und Gesänge.

Soeben erschienen in dem Verlage von Julius Hainauer, Königl. Hofmusikalienhändler in Breslau:

Sechs Lieder für Bass

mit Pianoforte

von **Robert Emmerich.**

Op. 50. Pr. 2 ℳ 75 ₰.

Meeresabend

für Männerchor und Tenorsolo

mit Pianoforte

von **Josef Gauby.**

Op. 9. Pr. Partitur und Stimmen ℳ 1,10.

Zwei Lieder

für ein Singstimme mit Pianoforte

von **Josef Gauby.**

Op. 14. Pr. 1 ℳ.

Drei Lieder

für eine Singstimme mit Pianoforte

von **E. Hillmann.**

Pr. 1 ℳ 50 ₰.

[81] Soeben erschienen in meinem Verlage:

Sechzig Vocalisen

zur Ausgleichung der Stimme in allen Lagen, zur Anbahnung der Kehlfertigkeit und zum Studium der Phrasirung

von

Ferd. Sieber.

(Achte Folge der Vocalisen.)

Op. 129. Heft 1. Zehn Vocalisen für hohen Sopran . . ℳ 6. —.
Op. 130. Heft 2. Zehn Vocalisen für Mezzo-Sopran . . - 6. —.
Op. 131. Heft 3. Zehn Vocalisen für Alt . . . . . - 6. —.
Op. 132. Heft 4. Zehn Vocalisen für Tenor . . . . . - 6. —.
Op. 133. Heft 5. Zehn Vocalisen für Bariton . . . . . - 6. —.
Op. 134. Heft 6. Zehn Vocalisen für Bass . . . . . - 6. —.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

[82] Vierundzwanzig

VIOLINETUDEN

von

Fiorillo, Kreutzer und **Rode.**

Für

Viola

übertragen,

systematisch progressiv geordnet, mit Fingersatz und Bogenstrichen versehen

von

Friedrich Hermann.

Heft I. Preis 3 ℳ. Heft II. Preis 3 ℳ 50 ₰.

Eingeführt am Königlichen Conservatorium der Musik zu Leipzig.

[83]

Billige Prachtausgaben.

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur,

durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

G. F. Händel's Werke.

Clavier-Auszüge, Chorstimmen und Textbücher.

(Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.)

Bis jetzt erschienen:

Acis und Galatea.*
Clavier-Auszug 2 ℳ 40 ₰ n. Chorstimmen à 50 ₰ n.

Alexander's Fest.*
Clavier-Auszug 2 ℳ 40 ₰ n. Chorstimmen à 75 ₰ n.

Athalia.*
Clavier-Auszug 3 ℳ n. Chorstimmen à 75 ₰ n.

Belsazar.*
Clavier-Auszug 4 ℳ n. Chorstimmen à 1 ℳ n.

Cäcilien-Ode.
Clavier-Auszug 2 ℳ n. Chorstimmen à 50 ₰ n.

Deborah.
Chorstimmen à 1 ℳ 20 ₰ n.
(Der Clavier-Auszug erscheint später.)

Dettinger Te Deum.
Clavier-Auszug 2 ℳ n. Chorstimmen à 50 ₰ n.

Herakles.*
Clavier-Auszug 4 ℳ n. Chorstimmen à 1 ℳ n.

Josua.
Clavier-Auszug 3 ℳ n. Chorstimmen à 1 ℳ n.

Israel in Aegypten.*
Clavier-Auszug 3 ℳ n. Chorstimmen à 1 ℳ 50 ₰ n.

Judas Maccabäus.*
Clavier-Auszug 3 ℳ n. Chorstimmen à 90 ₰ n.

Salomo.*
Clavier-Auszug 4 ℳ n. Chorstimmen à 1 ℳ 20 ₰ n.

Samson.*
Clavier-Auszug 3 ℳ n. Chorstimmen à 90 ₰ n.

Saul.*
Clavier-Auszug 3 ℳ n. Chorstimmen à 75 ₰ n.

Susanna.
Clavier-Auszug 4 ℳ n. Chorstimmen à 75 ₰ n.

Theodora.
Clavier-Auszug 3 ℳ n. Chorstimmen à 75 ₰ n.

Trauerhymne.
Clavier-Auszug 2 ℳ n. Chorstimmen à 75 ₰ n.

Textbücher zu den mit * bezeichneten Werken à 20 ₰ n.

Indem ich mir erlaube, auf diese billige und correcte Prachtausgabe aufmerksam zu machen, bemerke ich, dass dieselbe die einzige Ausgabe ist, welche mit der Partitur der Deutschen Händel-Gesellschaft völlig übereinstimmt, weshalb ich sie ganz besonders auch zum Gebrauche bei Aufführungen empfehle.

[84]

Bedeutende Preis-Ermässigung!

So lange der Vorrath reicht liefere ich:

L. van Beethoven's Sinfonien, herausgegeben von **Fr. Chrysander.** Partitur. Prachtausgabe. Gross 8°. Plattendruck. No. 1—8 à ℳ 2,25. No. 9 ℳ 4,50.

(In elegantem Einbande kostet jede Sinfonie ℳ 1,50 mehr.)

Leipzig und Winterthur.

J. Rieter-Biedermann.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Dresdener Strasse 44. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 24. Mai 1882. Nr. 21. XVII. Jahrgang.

Inhalt: Rühlmann's Geschichte der Bogeninstrumente. (Fortsetzung.) — Zur Geschichte der mittelalterlichen Harmonie (Studie zur Geschichte der Harmonie von Guido Adler). — Aus Rotterdam. (Schluss.) — Anzeiger.

Rühlmann's Geschichte der Bogeninstrumente.

Die Geschichte der Bogeninstrumente, insbesondere derjenigen des heutigen Streichquartettes, von den frühesten Anfangen an bis auf die heutige Zeit. Eine Monographie von **Julius Rühlmann**.... Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von dessen Sohn Dr. Richard Rühlmann, Professor am kgl. Gymnasium zu Chemnitz.

Braunschweig, Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn. 1882. 2 Bände.

Erster Band: Text, XII und 349 Seiten gr. 8, mit eingefügten Holzschnitten.

Zweiter Band: Atlas mit 13 Tafeln Abbildungen musikalischer Instrumente, in quer Grossfolio.

(Fortsetzung.)

Wir kommen jetzt endlich zur Fidel, diesem für die Entwicklung unserer jetzigen Streicher so wichtig gewordenen Instrumente. Die hohe Bedeutung der Fidel hat Rühlmann dadurch gekennzeichnet, dass er nach ihr ein ganzes Instrumentengeschlecht benannte: das Fidelngeschlecht im Gegensatze zum Geigengeschlecht; als Hauptunterschied dieser beiden Gattungen hielt er die zwei- resp. dreitheilige Construction derselben fest. Die Fideln sind dreitheilig und »die eigentlich charakteristischen Vertreter der Zargeninstrumente«. Rühlmann sagt uns von der Fidel: »Wir haben vor Allem noch auf einen besonderen Umstand aufmerksam zu machen, der von der ganzen musikalischen Entwicklung der Tonkunst überhaupt Zeugniss ablegt. Es ist dies der Hals des Instruments, den wir an der Fidel zum ersten Mal als selbständigen Bestandtheil auftreten sehen, und zwar in der ganzen Bedeutung eines solchen, der wohl den Klang wenig beeinflusst, jedoch aber eine virtuos technische Behandlung desselben erst ermöglicht.« Die verschiedene Halsbildung ist es denn auch, die wir neben den auftretenden Zargen als charakteristisches Zeichen der Fideln auffassen haben. Dieselbe besteht darin, dass das Griffbrett zwecks leichterer Behandlung ziemlich schmal und von nicht zu grossem Durchmesser beschaffen ist; oberhalb desselben befindet sich, meistens getrennt und ohne sich direct aus dem Griffbrett zu entwickeln, ein breiter Knopf, an welchem die Saiten befestigt sind.

Sehr früh tritt uns der Name dieses Instruments entgegen und zwar als »fidula« in Otfried von Weissenburg's Evangelienharmonie. Rühlmann führt die betreffende Stelle des alten Gedichts an und knüpft daran eine längere etymologische Erörterung: »Das deutsche Wort Fidel wurde bisher nach Du Cange aus dem mittellateinischem Worte fidula, fidella, vigella, vidula, vitula hergeleitet. Nach den neueren Forschungen von Fr. Diez würde aber diese Ableitung nicht stattha't sein, indem er sagt: »»Man erklärt dieses Wort wohl aus fidicula, was aber der Buchstabe nicht gestattet; weit eher liesse sich annehmen, dass die Ableitung aus dem alten lateinischen vitulari, springen wie ein Kalb, sich lustig geberden, hervorgegangen sei. Die Bogeninstrumente waren die üblichsten Begleiter der Lustbarkeiten: ein Dichter nannte sie darum vitula jocosa. Springen, Tanzen, Musiciren sind ineinander gehende Begriffe und dass vitulare ein Substantivum vitula mit dem concreten Begriffe eines Instrumentes lieferte, kann nicht Wunder nehmen.«« Auch für seinen Zweck citirt dieser Gewährsmann unser obiges Beispiel aus Otfried, von welchem er sagt: »»Sollte, wie auch Wackernagel vermuthet, unser althochdeutsches, schon bei Otfried vorkommendes fidula, neuhochdeutsch Fiedel, das dieselbe Sache ausdrückt, nicht gleichen Ursprungs sein, wie Viola? Romanisch v ward ja auch sonst in f geschärft. In den Casseler Glossen z. B. ferrat, fidelli geschrieben für Verrath, videlli. Wir hätten alsdann in dieser deutschen Form ein älteres Zeugniss für vitula, als die mittellateinische Literatur zu bieten scheint.«« Nach Adelung's Annahme kann aber auch das Wort von dem Zeitwort: »»fideln, hin- und herbewegen«», kommen und mit demselben zu feilen gehören, weshalb es auch von dem gothischen und inländischen fidra, fidla: leicht berühren, von Manchen abgeleitet wird. Wir haben auch hier nun auf die etymologische Unentschiedenheit, woher das Wort stammt, hinweisen wollen, weil wir ja immer die Heimath des Instrumentes mit der Heimath des Namens im Auge zu behalten haben; die Feststellung dieser Heimath überlassen wir jedoch, als uns zu weit abführend, anderer Forschung. Soviel steht immerhin fest, dass schon im 9. Jahrhundert zwei unter sich verschiedene Bogeninstrumente unter dem Namen Fidula und Lira vorhanden waren; denn was ein Volk benennt, das kennt es auch irgendwie, indem der Wortvorrath eines Volkes den Umfang seiner geistigen und leiblichen Habe bezeichnet, und so erwies sich auch hier die Durchmusterung des Sprachschatzes als hochwichtig. Vom 11. Jahrhundert in der mittelhochdeutschen Zeit wandelt sich der Buchstabe f in v um, denn fast alle Dichter dieses Zeitalters gebrauchen die Schreibart videl. Erst in der neuhochdeutschen Zeit vom 16. Jahrhundert an kommt die alte Schreibart Fidel wieder in Anwendung. Luther brauchte das Wort in seiner ersten deutschen Bibelübersetzung in der Orthographie Fiddeln und ersetzte es 1523 durch den Ausdruck Geigen.« (S. 107—108.)

Wenn der Verfasser uns die Existenz der Fidel durch das

Digitized by Google

erwähnte Schriftstück schon im 9. Jahrhundert nachweisen kann, bringt er seine erste bildliche Darstellung erst aus dem 13. Jahrhundert. Dieselbe (Tafel VII, Fig. 1) ist angefertigt nach einer Sculptur, welche sich in dem Wallraf-Richartz-Museum in Köln befindet; die hier dargestellte Fidel trägt schon die genannten Eigenthümlichkeiten an sich, ebenso wie die meisten folgenden Figuren. Eine sehr schöne Reproduction ist Fig. 7 und 8, beide Abbildungen einer fünfsaitigen Fidel, welche eine auf einer Sculptur an der Liebfrauenkirche zu Trier befindliche Figur in den Händen hat. Bei einigen Abbildungen, Fig. 12, 14 und 15, fällt die Haltung der Instrumente auf. Die dargestellten Persönlichkeiten, von denen eine (Fig. 12) Heinrich von Meissen ist, halten das Instrument wagerecht vor der Brust liegend; das Spielen desselben muss auf diese Art sehr schwierig gewesen sein, und ist wohl jede Aussicht auf zu erlangende Virtuosität den Betreffenden durch eine derartige absurde Haltung im Voraus benommen.

Auch die Fidel hat ihre Uebergangsperiode, in welcher merkwürdige Veränderungen mit ihr vorgehen: »Wie schon bei den Geigen und in verwandter Form wie dort, begegnen wir nämlich der eigenthümlichen Erscheinung einer Uebergangsform, ehe die uniformliche Grösse des Instruments der handlicheren und graciöseren letzten Formentwickelung weicht; gleichsam als habe man versuchen wollen, das Instrument durch eine Veränderung an dem charakteristischen Bestandtheile seiner individuellen Form tauglicher zu machen, und erst, als die so angestrebte Verbesserung sich auf diesem Wege nicht erreichen liess, habe man zur ursprünglichen Form zurückgegriffen und diese dann nur um ein Bedeutendes verkleinert. Wir verfolgten diesen Process bereits an allen bisher besprochenen Instrumenten. Hier bei den Fideln sehen wir erst den Versuch, die Oberzargen in scharfe Ecken vorspringen zu lassen und damit das immer noch grosse Instrument unmittelbar am Halse zugänglicher und damit für die fortschreitende Technik bequemer zu machen, welche sich aus der zunehmenden Reife der Instrumentalmusik nothwendig als Bedürfniss ergiebt.« Die Figuren 20, 21, 22 und 23 geben beredtes Zeugniss von diesem Uebergangsstadium. Dieselben stammen meistens aus dem 13. Jahrhundert, wenn nicht aus früherer Zeit, und machen sich den Rang unter einander in Bezug auf Schwerfälligkeit und Unhandlichkeit zur Genüge streitig. Fig. 25, die letzte hier gegebene Abbildung stellt eine Fidel auf der Glasmalerei von Dronfield Church dar, welche dem Ende des 14. Jahrhunderts angehört. Diese soll uns den Uebergang zu den Violen zeigen, welche im folgenden Abschnitt vom Verfasser behandelt werden.

Aus der Spielweise und Haltung der Fideln zieht Rühlmann den Schluss, dass sich Jérome de Moravie in seinem Tractat, in welchem er die Viele genau beschreibt, mit dieser die Fidel gemeint haben muss, keineswegs, wie u. A. von Forkel angenommen wird, die Radleier. »Aus den drei Stimmungsarten, die einen Tönеumfang von mehr als zwei Octaven ergeben, geht die Richtigkeit unserer Annahme hervor, dass Jérome unter dem Instrument, was er Vielle nennt, die Radleier nicht gemeint haben könne, da ein solch grosser Umfang auf diesem Instrument gar nicht darstellbar ist. Schon gleich bei der ersten Stimmungsart sagt Jérome, dass die ‚Vielle die Eigenschaft aller Tonarten umfasst'. Damit kann er eben nur meinen, dass neben einander liegende halbe Töne, wie *f, fis*, c, *cis, b*, A etc. auf der Vielle durch Auflegen der Finger auf die Saiten hervorgebracht werden können, was auf der Radleier zu Jérome's Zeit nicht ausführbar war. Man kann wohl annehmen, dass die Stimmung der Saiten dieser alten Fideln zwar noch bis in das 14. Jahrhundert schwankend blieb, doch aber im Allgemeinen, dass sie zum Theil in Quarten, zum Theil in Quinten von einander verschiedenartig gestimmt waren. Dass die zwei oberen Saiten unisono im Einklange stimmten, hat meiner Ansicht nach darin seinen Grund, dass man um so leichter einfache Melodien mit Terzen begleiten und die zunächst zweistimmig aufführen konnte, wozu die zwei tiefen Saiten einfach den Bass möglich machen; denn die auf der vierten und fünften Saite möglichen fünf Melodietöne durch das Unisono blos zu verstärken, möchte wohl kaum allein der Grund sein, dass man diese zwei Saiten gleich zu einander stimmte. Man gab damals wohl noch wenig oder nichts auf Tonstärke durch Verdoppelungen, mehr hingegen auf diese der Volksmusik naheliegende Harmonisirung; die Bogeninstrumente waren aber Volksinstrumente, denn sie befanden sich in den Händen der Spielleute, die weniger kunstvoll als naturgemäss harmonisirten; die Begleitung in Terzen muss man hierher rechnen, auch heute noch kann man dieselbe beim Volksgesange beobachten. Wie schon früher erwähnt, beruht die ganze melodische und harmonische Musik jener Zeit auf den sogenannten gregorianischen oder Kirchen-Tonarten. Nach diesem Systeme ordnete sich naturgemäss auch die Stimmung der Instrumente und zwar wurde sie so geregelt, dass man daraus möglichst viele Vortheile ziehen konnte, was viele alte Volkslieder beweisen. Aber nicht allein nur in der Absicht, blos Melodien auf den Bogeninstrumenten zu spielen, wurde die Stimmung in Quarten, Quinten und Octaven mit dem Unisono gewählt, sondern auch, um dadurch das zu erreichen, was die Musik ‚Schwierigstes, Feierlichstes und Schönstes' hat und das bestand nicht nur in melodischen Fortschreitungen, sondern auch in den ‚Verbindungen und Fortschreitungen der Harmonien' selbst, also der Dreiklänge. Dass man aber bereits zur Erkenntniss der Dissonanzen und deren Auflösung in Consonanzen, ja bis zu deren Unterabtheilung in vollkommene und unvollkommene gelangt war, lehrte der bekannte Franco von Cöln, ein Zeitgenosse Jérome's de Moravie.« (S. 123.) Der Verfasser beschäftigt sich noch weiter mit den Stimmungsarten der Vielle, indem er sich an Moravie hält; es würde zu weit führen, auf das Einzelne näher einzugehen. Bemerkenswerth ist noch, dass er späterhin der engen Verbindung zwischen der Instrumentalmusik und dem Gesange Erwähnung thut. Beim Schluss dieses Abschnittes kommt Rühlmann noch einmal auf die befremdende Thatsache zurück, »dass sich bis zum 13. Jahrhundert in Italien keinerlei Belege von dem Vorhandensein irgend welcher Art von Bogeninstrumenten haben auffinden lassen.« Dass wir die in Italien zu jener Zeit gefundenen Instrumente als entweder deutsche oder französische Producte aufzufassen haben, sahen wir schon früher. Zur Begründung der Thatsache, dass sich in Italien keine selbständigen Bogeninstrumente gebildet haben, sagt Rühlmann: »Die Ursache dieser überraschenden Erscheinung dürfte in dem Umstand ihre Erklärung finden, dass mit der Verbreitung der Poesie Hand in Hand auch die Einbürgerung der Saiteninstrumente ging. Wie wir aus jener Zeit wälsche, französische, flämische und deutsche Lieder haben, so konnten ihnen auch die von dorther sie begleitenden Instrumente nicht fehlen; eine lyrische oder epische Poesie war aber in Italien nicht heimisch und konnte es nicht sein, da dasselbe weder eine selbständige Heldensage, noch eine politische Gemeinschaft besass. So konnte in den kleinen, einander befehdenden Reichen, die nur bald durch dieses, bald durch jenen Motiv der Macht oder des Vortheils zusammenhielten oder von Einzelnen mit elserner Faust bezwungen wurden, das eigentliche Volkslied in Italien keine Pflege und selbständige Entwickelung gewinnen. Wo es aber kein Volkslied giebt, ist auch keine Volksmusik denkbar, und wo beide fehlen, wird man auch vergeblich nach nationalen Instrumenten suchen. Wenn sich dieses Verhältniss in späterer Zeit anders in Italien gestaltet, so liegt der Grund davon in der gesanglichen Kunstmusik, welche ihren Ausgang von Italien nahm.« (S. 128.) Man mag über die hierin

Digitized by Google

kundgegebenen Ansichten denken wie man will, wird aber jedenfalls dem verdienstvollen Verfasser zuerkennen, dass er seinen Gegenstand nach allen Seiten hin erwogen und demgemäss dargestellt hat. Der aufgestellte Gegensatz von Volksmusik und Kunstmusik wirkt allerdings nicht sehr überzeugend auf uns, denn Kunstmusik war schliesslich alles, und das Nationale trat im Mittelalter nur deshalb anders hervor, weil die Nationen anders vertheilt waren. Im Grunde gab es damals so wenig ein Frankreich wie ein Italien im heutigen Sinne, und bei den germanischen Völkern war es ebenso. Nordfrankreich hing mit England wie Südfrankreich (Provence) mit Norditalien zusammen, und soweit die Gemeinsamkeit reichte, waren Sprache, Gesang und musikalische Instrumente gleich. Im Uebrigen war und blieb das Papstthum die Hauptmacht in Italien, von dieser aber hatte die Instrumentalmusik nichts zu hoffen. Dagegen waren die kleinen italienischen Fürstensitze wahre Brutstätten derselben; Schaaren von Malern und Instrumentalmusikern umgaben diese Höfe besonders im 15. und 16. Jahrhundert und legten den Grund zu der bald auch vom Auslande bemerkten grossen und dauernden Blüthe. Wenn irgend etwas in alle Kreise, in das ganze Volk drang und dadurch Volksmusik genannt zu werden verdient, so ist es die angedeutete, leider noch viel zu wenig erforschte instrumentalmusikalische Entwicklung in Italien. Hier wird auf dieselbe nur hingewiesen, um das auch von Rühlmann getheilte Vorurtheil abzuwehren, welches Heldensage, Volkslied, Volksmusik und nationale Instrumente als unzertrennlich betrachtet und alles zusammen den Italienern ohne weiteres abspricht.

Das siebente Kapitel bespricht in angemessener Kürze zwei besondere Theile der Violinen, nämlich Steg und Bogen.

Eine allgemeine Betrachtung über die Bauart und Beschaffenheit des Stegs eröffnet dieses Kapitel. Man erfährt hier unter anderm, wenn man es nicht schon weiss, dass der Steg meistens aus Ahornholz gearbeitet wird und dergl. Mehr als diese Einleitung nehmen die Abbildungen das Interesse in Anspruch. Die erste Tafel bildet ausschliesslich Stege ab, eingetheilt in sieben verschiedene Perioden. Die erste Periode stellt die roheste natürlichste Form dar: ein einfaches, kleines Stück Holz, theils länglich rund, theils viereckig, nur dazu dienend, den Saiten eine Stütze zu bieten. Als Belege giebt uns Rühlmann hier Stege von früher abgebildeten Instrumenten, der Abschrift der Aebtissin Herrad und der Emaillmalerei von Soissons entnommen. Bei der zweiten Periode sehen wir einen grossen Fortschritt; die Entwickelung und weitere Anwendung von Füssen. Die nächste Periode zeigt uns wieder Stege ohne Füsse, dafür aber lang gedehnt und ausgehöhlt. Ueber die Klangfarbe der mit solchen Stegen versehenen Instrumente sagt uns Rühlmann: »Wir müssen uns dabei gegenwärtig halten, dass diese Stege von der ersten bis dritten Periode sämmtlich sehr grossen Instrumenten, den alten Rubeben, Liren und Fideln angehörten, deren Klangfarbe demnach eine weiche und volle, aber sehr düstere, fast dumpfe gewesen sein muss. Eine grössere Helligkeit und dadurch frischere, belebtere Klangfarbe zu erzielen, darauf geht das Bestreben in dem Maasse, als die wachsende Technik das schnellere Folgen der einzelnen Töne auf einander möglich und wünschenswerth machte. Hand in Hand mit diesem Bestreben sehen wir die grosse und wichtige Veränderung am Körper, die Aushöhlung des bisher mehr oder minder noch ganz plumpen Stieles zu einem gestreckten Halse, der als ein selbständiger Bestandtheil für sich gearbeitet und dem Instrumentkörper besonders eingefügt wird, vor sich gehen. Diesen charakteristischen Zeitpunkt bezeichnen wir als denjenigen der Violinperiode, in welcher die älteren Instrumente der Rubebe und des Rebecs, der Lira und Fidel in einem Instrument allmälig zusammenschmelzen und in dem Maasse verschwinden. Dieses Instrument, in welchem der Erfahrungsschatz aller Vorzüge mit thunlichster Beseitigung aller Mängel nach damaligen Begriffen verkörpert wurde, erkannten wir in der Viola, dem eigentlichen Kernpunkt des heutigen Quartetts, von welchem seine rasche, unaufhaltsam zur jetzigen Vollendung fortschreitende Entwickelung anhebt. Den Uebergang zu dieser Violenperiode sehen wir am deutlichsten an Steg und Bogen.« (S. 135.) Aus der zweiten und dritten entwickelt sich die vierte Periode, deren Beispiele sowohl mit Füssen versehen sind, als auch die mehr in die Länge gezogene Form der dritten Gattung in sich aufnehmen. Unter der fünften Periode sind mehrere Classen und Entwickelungsstadien zusammengefasst. Man sieht als Hauptveränderung: »dass die bisher gleichmässige geringe Stärke des Steges, wodurch ein übermässiges Vibriren desselben herbeigeführt wurde, nun ungleich vertheilt wird, indem die gerade Fläche im oberen Rande stärker als im unteren gearbeitet wird, alle bisherigen Ausladungen sich höchstens in einer Art Wulst reduciren, dieser aber weit vorspringend gebaut wird; oder indem die gewölbte, langgestreckte Form in der Grundfläche erst durch zwei kleine, dann durch mehrere runde Aushöhlungen unterbrochen wird, und der Steg auf mehreren Füssen gleichzeitig zu ruhen scheint.« (S. 139.) Rühlmann giebt zu dieser Hauptperiode, in welcher sich sämmtliche, jetzt in der Vollkommenheit befindlichen Verbesserungen am Stege anbahnen und einigermaassen entwickelt sind, sehr viele Abbildungen, deren schwierige Zusammenstellung durch die Grundverschiedenheit im Charakter der einzelnen Stege uns ein klares Bild der ganzen Periode liefert. Wenn der Verfasser dann noch eine sechste Periode vorführt, so will er mit dieser uns nur die Ausartungen in der Sucht nach Verzierungen am Stege zeigen, wie uns denn auch die Abbildung eines Stegs zu einer von Fétis im Stradivari pag. 94 erwähnten Viola am evidentesten ein Beispiel dieser Abart giebt. Die letzte Periode stellt den Steg in der Vollkommenheit dar; wir sehen neben einem Exemplar von Amati die von Ant. Stradivari bestimmte Form, welche noch jetzt durch den Gebrauch für mustergültig anerkannt wird.

Aehnlich wie mit dem Stege verfährt Rühlmann mit dem Bogen. Die Wichtigkeit desselben wird man leicht begreifen, ist doch der Bogen das wunderbare Zauberstäbchen, welches aus dem leblosen Instrumente, sei es wie immer herrlich und vollkommen ausgebildet, erst die Welt der Töne hervorzulocken vermag, durch welche Herz und Gemüth der Hörer bewegt und gerührt werden und dem Tonstücke des Componisten erst die reelle Verwirklichung verliehen werden kann. Nur durch den Bogen kann die Güte und Schönheit des Tones eines Instrumentes erprobt und genau bestimmt werden, den es nach seiner besonderen Beschaffenheit zur Darstellung zu bringen fähig und geeignet ist. Im Bogen ruht aber auch das Mittel zu einem ausdrucksvollen Vortrage, da dieser wesentlich durch die Art der Bogenführung bedingt ist.« (S. 141.) Der Bogen ist es eben, der unsere Violin-Instrumente von den Saiteninstrumenten des Alterthums unterscheidet; man wird also verstehen, warum er hier trotz seiner technisch so unscheinbaren Gestalt ganz besonders berücksichtigt werden muss. Rühlmann giebt uns eine sehr genaue Beschreibung des Bogens, in welcher er sich mit den vier einzelnen Bestandtheilen desselben: der Stange, dem Kopf, dem Frosch und dem Bezug eingehend beschäftigt. Einen besonderen Werth legt er auf den letzterwähnten Bezug und macht uns bei der Besprechung der Haarbeschaffenheit mit der detaillirten Beschreibung der Haarkörper durch Dr. Lambl bekannt: »Das bei den Streichinstrumenten in Anwendung kommende Rosshaar stellt, mikroskopisch betrachtet, einen Cylinder dar, dessen Querschnitt eine Ellipse ist, und die drei Hauptbestandtheile des thierischen Haargewebes: Mark, Rinde und Oberhaut, in einer ähnlichen Anordnung zeigt, wie das Haar

Digitized by Google

anderer Säugethiere. Beim Streichen des Haares kommt das Oberhäutchen vor allem in Betracht, da es die Rinde allenthalben schützt, und diese erst nach völliger Zerstörung und Ablösung der oberflächlichen Schuttlage frei zu Tage legt. Betrachtet man diese oberflächliche Schicht mikroskopisch, so zeigen sich netzförmige Zeichnungen, welche den Contourlinien einer Reihe von Dachziegeln gleichen; diesen sehr ähnlich sind die Hornschüppchen oder Platten des Oberhäutchens« etc. Auch der Bogen hat hier seine sieben Perioden. Mit der ersten Periode umfasst Rühlmann einen grossen Zeitraum, vom 8. bis zum 14. Jahrhundert, in welchem uns der Bogen schon mit Rosshaaren versehen, aber sehr gekrümmt entgegen tritt. Ueber eine Nebenform zu dieser starkgekrümmten lesen wir: »Gleichzeitig daneben erscheint eine andere Form, nämlich die einer langgestreckten Stange, die nur an der Spitze scharf gekrümmt ist. Mit der geringen Veränderung, dass die kurze Krümmung eine Wölbung wird, ohne dass eine sonstige Entwickelung sich zeige, finden wir diese beiden Formen unbeirrt neben einander durch den ganzen Zeitraum vom 8. bis 14. Jahrhundert. Ganz vereinzelt steht dazwischen die Form eines kurzen schwachgewölbten Bogens, die ich nur auf der Leipziger Handschrift fand.« (S. 147.) In der zweiten Periode fängt bereits Frosch und Kopf an sich zu entwickeln; die dritte vertritt die Streckung der Bogenform; bei der vierten sehen wir Frosch, sowie Kopf in höherer Entwickelung: »Der Kopf ist schon deutlich erkennbar, und der Frosch ist nicht mehr mit der Stange aus einem Stück geschnitten, sondern bildet bereits einen selbständig gesonderten Bestandtheil, welcher an die Stange mittelst eines Drahtes befestigt ist. Auf dem Rücken der Stange befindet sich ein ausgezahntes Stück Metall, auf welchem dieser Draht hin und her geschoben wird, wodurch sich die Spannung der Haare bis zu einem gewissen Grade beliebig regulren lässt. Diese Einrichtung sehen wir sich zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert entwickeln, und gebe ich hier einige der charakteristischeren Beispiele nach Prätorius und Mersenne. In der fünften Periode finden wir den Draht mit dem gezahnten Eisen durch eine in der Stange am unteren Ende angebrachte Schraube ersetzt, deren Mutter am Frosch befestigt ist, so dass die Regulirung der Spannung bereits in geeigneter Weise bewerkstelligt werden kann. Diese Beschaffenheit haben in zweifacher noch primitiver Art Bögen von Prätorius und Mersenne; in nahezu vollkommener Weise aber der von Fétis abgebildete Bogen von Corelli. Noch sind aber die Bogen von anderen Fehlern, wie Schwere und Sprödigkeit, zu geringe Länge der Stange, nicht frei, der Kopf ist noch ungenügend hoch und zu wenig ausgearbeitet und dergleichen mehr. Es folgen daher Versuche, sie in Material und Form zu verbessern, sowohl bei Tartini als bei Cramer in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert, wie wir sie bei Fétis a. a. O. dargestellt finden und hier zugleich mit den höchst vollendeten der siebenten Periode von Viotti und Tourt folgen lassen, von denen sich Letzterer ausschliesslich und mit seltenem Geschicke auf die Verbesserung der Bogen verlegte.« (S. 148.) Der Entwickelungsgang des Bogens blieb merkwürdigerweise hinter dem seines Instrumentes um mehr als hundert Jahre zurück, denn wir sehen, dass erst Viotti und Tourt uns die Vorlage zur jetzigen Form geliefert haben, während der Höhepunkt der Geigenbaukunst in Cremona bei Amati, Stradivarius und Guarnerius, also 100 Jahre früher, zu suchen ist.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Geschichte der mittelalterlichen Harmonie.

(Fauxbourdon. Falso bordone.)

Die Ursprünge der musikalischen Harmonie und die ältesten Gestaltungen der Tonformen durch die Mittel der Mehrstimmigkeit werden stets die Forscher besonders anziehen. Die Wichtigkeit der hier begonnenen Kunstpraxis wird einen ebenso grossen Reiz ausüben, wie das Dunkel, welches über jene Anfänge ausgebreitet ist. Dieses Dunkel ist sicherlich niemals ganz zu beseitigen, weil die erhaltenen Documente ungenügend sind; nichtsdestoweniger muss jeder Versuch, hier Licht zu bringen, mit Theilnahme begrüsst werden. Sind wir doch auf diesem ganzen Gebiete noch in den Anfängen der Untersuchung.

Einen dem Umfange nach kleinen, aber dennoch bedeutsamen Beitrag zur Förderung dieser Angelegenheit veröffentlichte Dr. *Guido Adler* 1881 in den Sitzungsberichten der k. Akademie der Wissenschaften (phil.-historische Klasse, Bd. 98 S. 781 ff.) und liess ihn darauf als Separatabdruck in einer besonderen Broschüre erscheinen:

Studie zur Geschichte der Harmonie von **Guido Adler**, Doctor der Philos. und der Rechte, Privatdocent für Musikwissenschaft an der Universität Wien. Wien, 1881. In Commission bei Carl Gerold's Sohn. gr. 8. 52 Seiten und 16 Blätter Notenbeilagen.

Die ersten Worte der »Einleitung« geben den allgemeinen Ausgangspunkt, welchen der Verfasser bei seiner Untersuchung nimmt, mit klaren Worten an. Er schreibt: »In Bezug auf die Anzahl der Stimmen zerfällt die Musik in *ein-* und *mehrstimmige*. Das Kriterium der einstimmigen Musik liegt nicht darin, ob ein Melos von einer oder hunderten von Stimmen gesungen und gespielt wird, sondern darin, dass keine andere Stimme neben der Hauptmelodie in verschiedenen Intervallen einhergehe. Bei dem Auftreten einer zweiten Stimme ist ein Zweifaches möglich: die zweite Stimme tritt entweder als *harmonische Füllstimme* zur Principalstimme, oder sie tritt der Hauptstimme entgegen, indem sie auf selbständige Führung Anspruch erhebt und als sogenannte *contrapunktische Stimme* ihr eigenes Melos der ersten Stimme beisetzt. Dort findet eine Subordination, hier eine Coordination der zweiten Stimme im Verhältniss zur ersten Stimme statt. Auf diesem Hauptunterschiede in der Behandlung der Mehrstimmigkeit beruht die Unterscheidung der musikalischen Theorie in *Harmonielehre* und *Contrapunkt*.« (S. 3.)

Dass diese grundverschiedenen Weisen der Mehrstimmigkeit sehr alt sind, wissen wir; es fragt sich aber, wie alt. Oder vielmehr, es handelt sich darum zu wissen, in welchem Verhältnisse die beiden Hauptarten der musikalischen Harmonie zu einander stehen. »Es wirft sich die Frage auf: tritt diese zweifache Behandlung von jeher, nämlich seit jener Zeit, da überhaupt zweistimmig gesungen wurde, in der Geschichte der Musik auf? Diese Frage ist nach dem jetzigen Stande der Wissenschaft mit gutem Gewissen weder zu bejahen noch zu verneinen. Unsere Kenntnis der mehrstimmigen Gesänge erstreckt sich nämlich nur auf die geistlichen Lieder der Frühzeit der Harmonie.« (S. 4.) Wenn die Frage ist, ob jene zweifache Behandlung sich *neben* einander entwickelt habe, so bejahen wir dieselbe, und es scheint uns für die Untersuchung förderlich zu sein, von einem solchen Gesichtspunkte auszugehen. Jede dieser Arten der Mehrstimmigkeit wird ihren besonderen Anstoss gehabt haben. Die einfache plane Harmonie hat ihren Halt in gewissen Grundinstrumenten, mit denen sie auch entstanden sein wird; die contrapunktische Harmonie entspricht dagegen der menschlichen Unterhaltung oder Rede und muss von hier aus versucht sein, liegt aber den Instrumenten ursprünglich so fern, wie die plane Harmonie den Singstimmen. Auf pragmatische Weise lassen sich diese Vorgänge allerdings nicht beschreiben, denn das Gesagte ist wesentlich hypothetischer Natur. Aber Hypathesen sind nützlich, wenn sie dazu dienen können, gewissenhaften Forschern Zeichen in die Luft zu stellen als Hinweise auf diejenigen Richtungen, welche für die

Digitized by Google

Untersuchung ergiebig sein möchten: und die genannte Hypothese dürfte solchen nützlichen Hülfsmitteln beizuzählen sein. Wird hier gesagt, aus der »Frühzeit der Harmonie« seien lediglich geistliche oder kirchliche Tonsätze erhalten, so ist das freilich der Fall, wenn man jene Frühzeit mit der Mitte des 12. Jahrhunderts abschliesst. Aber aus dem Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts ist in England ein Fröhlingslied, der (bekannte?) Kukuks-Canon erhalten, und dieser stimmt mit der Praxis überein, die ein gleichzeitiger englischer Chronist schildert, so dass das Musikstück dadurch die Bedeutung eines sehr alten Documentes enthält. Dasselbe zeigt übrigens schon harmonische und contrapunktische Elemente vereinigt, deutet also an, dass bereits eine Praxis von langer Dauer vorher gegangen sein muss. Weiter unten werde ich darauf zurück kommen. Diese Bemerkungen passen, wie ich glaube, durchaus in die von dem Verfasser eingeschlagene Richtung, denn er ist ganz besonders bemüht, die Spuren der alten mehrstimmigen weltlichen Musikweisen aufzufinden und aus ihnen manche bisher ungelöste Räthsel zu erklären.

Dahin gehört ganz besonders die uralte Harmonieweise, welche in der Geschichte unter dem Namen Fauxbourdon bekannt, ihrem Wesen und Ursprunge nach aber fast gänzlich unbekannt ist. »Keine Materie der an dunkeln Stellen auch sonst überreichen Musikgeschichte ist so unaufgeklärt, ist eine solche wissenschaftliche Sphinx wie die Fauxbourdon. Die verschiedensten Arten mehrstimmiger Musik wurden mit diesem Ausdrucke bezeichnet und man fand bisher nicht den Schlüssel zur Zusammenfassung dieser verschiedenen Arten unter einen einheitlichen Gesichtspunkt. Dazu kommen die willkürlichen etymologischen Erklärungen eines Dani und Prätorius. Ambros bricht bei Besprechung dieses Gesanges plötzlich ab, ohne eine genügende Aufklärung gegeben zu haben, und viele andere Gelehrte schliessen sich dieser Behandlung an.« (S. 7.) So der Verfasser, der nun die vorliegende Schrift zu dem Zwecke verfasst hat, um in dieser Sache reinen Grund zu schaffen. »Es soll die Aufgabe der nachfolgenden Untersuchung sein, dieser Verwirrung soweit möglich ein Ende zu machen.« (S. 9.) Auf dem lehrreichen Gange, welcher zu diesem Ziele hin unternommen wird, wallen wir dem Verfasser folgen.

Der Name Fauxbourdon bezeichnet eine Art unvollkommner oder vielmehr unselbständiger Harmonie, welche in einem zwei- oder dreistimmigen Satze meistens in Terzen und Sexten fortschreitet, bei dreistimmigen Stücken also wesentlich in Sextaccorden. Dies war die älteste Weise; später kam im Gebiete des Kirchengesanges noch Mancherlei hinzu, z. B. das taktlose syllabisch-mehrstimmige Absingen liturgischer Stücke, was aber für die Untersuchung weiter keine Bedeutung hat. Die Zeit, in welcher diese Gesangweise entstand, konnte niemand bisher genau angeben. Der unermüdliche Forscher und Sammler *Coussemaker* scheint kein älteres Stück dieser Art gekannt zu haben, als den von ihm mitgetheilten dreistimmigen Fauxbourdon-Gesang aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Damit ist aber bei weitem nicht das älteste gefunden.

Auch das Vaterland, die Heimath dieser Kunstart ist bisher nicht bestimmt. Der Name ist französisch, und die Franzosen scheinen diese Weise des mehrstimmigen Gesanges denn auch ganz besonders in ihr Herz geschlossen zu haben; aber was darüber Näheres in den Musikgeschichten steht, bedarf gewiss noch sehr der Auslüftung. Erst durch Coussemaker (Scriptores vol. III) ist ein Tractat bekannt gewarden, welcher über den Gegenstand neue Mittheilungen macht; diesen legt der Verfasser nun bei seinen Untersuchungen zu Grunde. Er bemerkt einleitend: »Nach dem Tractat des *Guillelmus Monachus*, dessen Schrift eine bisher nicht behandelte Hauptquelle für den Fauxbourdon bildet, könnte man, wenn man die anderen Quellen nicht kennen würde, sogar schliessen, dass dieser Gesang vorherrschende Pflege bei den Engländern fand. [Folgen seine Worte; s. unten.] Also auch bei den Engländern spielte diese mehrstimmige Musik eine hervorragende Rolle. Wir finden sie bei sämmtlichen Nationen, welche in der Geschichte der christlich-abendländischen Musik eine Rolle spielen; bei den Deutschen, Engländern, Franzosen, Italienern, Spaniern, wohl auch bei den Niederländern.« (S. 10—11.) Wie man aus diesen Worten ersieht, entscheidet der Verfasser sich nicht für ein besonderes Volk hinsichtlich dieses Fauxbourdon-Gesanges, sondern lässt allen grossen abendländischen Nationen die Betheiligung offen. Unsere Meinung geht allerdings dahin, dass es ohne Verübung besonderer Ungerechtigkeit möglich wäre, die ursprünglichen Grenzen etwas enger zu ziehen, und zwar zu Gunsten der Engländer.

Hören wir, was der Mönch Wilhelm in seinem Traetat [gegen Ende des 14. Jahrhunderts] über den Gegenstand schreibt. Er hält es für wichtig genug, »die Weisen der Engländer« ausdrücklich und ausführlich zu erklären. Seine Worte lauten: »Um eine richtige und genaue Kenntniss der englischen Weisen zu haben, wisse, dass sie eine Weise haben, die *faulxbordon* genannt wird; diese wird dreistimmig gesungen und zwar mit Sopran, Tenor und Contratenor. Der Sopran beginnt mit dem Einklang; dieser Einklang wird als hohe Octav angenommen und im Folgenden fortgeführt in den tiefen Terzen, welche tiefe Terzen eigentlich hohe Sexten bedeuten oder vorstellen, und kehrt endlich zum Einklang, das heisst zur Octav zurück.... Diese Engländer haben eine andere Weise, *Gymel* genannt; diese wird zweistimmig gesungen und hat als Consonanzen sowohl hohe als tiefe Terzen, Einklänge, und führt Octav und Sext in die tiefe Octav zurück und hat daneben auch noch Sexten und Octaven.... Abhandlung über die Kenntniss des Contrapunktes bei den Engländern und Franzosen, mit zwei und drei und vier Stimmen. [Folgen die bekannten Regeln in klarer Fassung; zum Beispiel:] Sechste Regel ist, dass in den perfecten Intervallen weder *fa* gegen *mi*, noch *mi* gegen *fa* gesetzt werden soll ob des Halbtones. Bei den imperfecten Intervallen kann es gesetzt werden, weil es angenehm ist.... Vorschriften über den Contrapunkt der Engländer. 1. Bei den Engländern geht der Contrapunkt auf zwei Arten vor sich. Die bei ihnen allgemein gebräuchliche zuerst zu nennende Art heisst *faulxbordon;* dieser wird dreistimmig gesungen, und zwar vom Tenor, Contratenor und Sopran. Die zweite Weise heisst *Gymel* und wird zweistimmig gesungen, und zwar mit Tenor und Sopran. Es folgen die Regeln über die zweite Weise. 2. Wenn diese Weise so wie bei den Engländern selbst gesungen werden soll, so muss der Cantus firmus als Sopran genommen werden, und der genannte Cantus firmus muss den Sopran oder Cantus lenken. Dies ist aber nur im perfecten Numerus von Geltung, das ist bei dem dreitheiligen Numerus, sei die Dreitheilung bei den Tempora, bei Semibreven oder bei Minimen. 3. Wenn auch die erste Note des Cantus firmus allein steht, muss sie dennoch verdoppelt werden, das ist der doppelte Werth den andere Noten haben, d. h. sie ist sechs Noten gleichwerthig. 4. Wenn nach der ersten oder zweiten Note sich zwei Noten mit derselben Bezeichnung, das ist entweder auf einer und derselben Linie oder in einem und denselben Zwischenraume befinden, so soll die Erstere einen Uebergang oder eine Verbindung mit der gleichtönenden Note machen. 5. Ebenso macht auch die letzte Note denselben Uebergang zu der Note unter gleicher Bezeichnung und mit gleichem Klange. 6. Dieser Faulxbordon wird, wie oben erwähnt, dreistimmig gesungen und behält die Reihenfolge, wie sie früher für die Noten festgestellt worden ist; wenn der Sopran als Consonanzen die Prim, Octav und im übrigen Sexten und am Ende des Zusammenklanges eine Octav, das heisst also Sechs und Acht zu Consonanzen über dem Tenor hat, so

Digitized by Google

soll sich der Contratenor nach der angegebenen Weise des Soprans halten, mit dem Unterschiede, dass er zu Consonanzen die hohe Terz und Quint erhält, d. h. Prim, Quint und im übrigen Terzen; zuletzt aber stehe eine Quint. 7. Diese Fauxbordon-Weise könnte bei uns [? in Italien] anders genommen werden, indem sie nicht die obgenannten Regeln beobachtet, sondern indem man den eigentlichen Cantus firmus nimmt, so wie er ist, und die oben genannten Consonanzen behält, so wie im Sopran also auch im Contratenor, aber dazu Synkopen (Zuschläge) durch Sexten und Quinten machen kann; die vorletzte aber sei stets eine Sext; ebenso kann man den Contratenor bilden. 8. In diesem Fauxbordon kann manchmal auch ein Contratenor tief und hoch gesetzt werden, wie weiter unten sich zeigen wird. 9. Der Contratenor aber soll wie der Sopran sein; er erhält die Quart unter dem Sopran, diese Quart ist im Verhältnisse zum Tenor Quint respective Terz. — Die Weise wird gemeiniglich Fauxbordon genannt. Der Sopran wird nämlich hier als der erste Gesang angesehen.

10. Zur Composition der anderen Weise, Gymel genannt, folgen einige Regeln. 11. Erste Regel ist, dass beim Gymel sechs Consonanzen vorkommen: Quinte, hohe und tiefe Terz, Sext, Octav, tiefe Decim und tiefe Octav. 12. Zweite Regel ist, dass, wenn der Gymel über dem Cantus firmus angenommen wird, er die für den Fauxbourdon gegebenen Regeln beobachten soll; d. i. die Dreitheiligkeit, sei sie bei den Semibreven oder Minimen. 13. Dritte Regel ist, dass ein tiefer Contratenor sowohl im Fauxbourdon als auch im Gymel stehen kann; auch werden die beiden Weisen vierstimmig gesungen. 14. Vierte Regel ist, dass wenn der Fauxbourdon den Sopran in Sexten und Octaven hat, der tiefe Contratenor unter dem Tenor in tiefen Quinten und Terzen einherschreiten soll; so zwar, dass die Vorletzte stets die tiefe Quint unter dem Tenor bilde, die dann mit dem Sopran die Decim bildet und die drittletzte wird die tiefe Terz sein; und so wiederholt er sich in tiefen Quinten und Terzen, so zwar, dass die erste Note entweder die tiefe Octav oder der Einklang sei. Der hohe Contratenor in diesem Fauxbourdon habe als Vorletzte die Quart über dem Tenor und als Drittletzte die Terz über dem Tenor und in solcher Wiederholung schreite er über dem Tenor.

15. Im Gymel kann ein Contratenor gesetzt werden, so zwar wenn der Gymel nach dem Vorbilde des Fauxbourdon Sexten und Octaven hat, dann kann der Contratenor des Gymel ebenso gehen wie der Contratenor des Fauxbourdon durch Terzen und Quinten, und er kann auch als Vorletzte die tiefe Quint nehmen und als Drittletzte die tiefe Terz wie im Vorhergehenden beschrieben ist. 16. Wenn aber Terzen und Einklänge auftreten, dann hat der Contratenor als Vorletzte eine tiefe Quint und als Drittletzte eine tiefe Terz oder Octav oder Einklang mit dem Tenor und als letzte eine tiefe Octav, und so bei den Einzelnen, wie aus dem Beispiele hervorgeht.« (S. 19—23.) Hier und bei allen übrigen Regeln folgen erläuternde Musikbeispiele, die der Verfasser auf den beigegebenen Tafeln in der originalen Fassung und zugleich in moderner Notenschrift sehr schön mitgetheilt hat.

Wenn man die angeführten Stellen des Tractats im Zusammenhange liest, so erscheint es unzweifelhaft, dass Mönch Wilhelm seinen Lesern oder Schülern eine Kunstweise beschreiben wollte, die in England allgemein blühte, aber »bei ihnen« noch unbekannt war. Nach Coussemaker's Annahme war Wilhelm ein Italiener und schrieb den Tractat für seine Landsleute; wir können weiter vermuthen, dass er sich vorher längere Zeit in England aufhielt und dort diese Kunst an der Quelle kennen lernte. Ohne allen Zweifel enthalten seine Worte das Wichtigste, was wir über die Fauxbourdon-Harmonisirung wissen und wahrscheinlich jemals erfahren werden. Hierdurch ist aber England so entschieden an die Spitze gestellt, dass selbst Frankreich in die zweite Linie tritt und uns nur übrig bleibt, die Gründe für eine solche Thatsache aufzusuchen. In dieser Hinsicht befinden wir uns freilich noch in den allerersten Stadien der Forschung.

Fragt man nun, was hiernach Fauxbourdon bedeute — und auf diese Untersuchung zielt des Verfassers ganze Darstellung ab —, so hat Guillelmus Monachus uns solches deutlich zu verstehen gegeben, besonders in seiner neunten Regel. Dem entsprechend sagt Herr Adler: »Der Auffassung des Contratenors als Quint respective Terz zum Tenor steht jene Auffassung gegenüber, welche diese Stimme durchgehends als Quart zum Sopran ansieht, wie dies X, 9 geschieht. So äusserlich diese Unterscheidung erscheinen mag, so entscheidend ist sie doch für die totale Beurtheilung dieses Gesanges. Es ergiebt sich nämlich darnach eine Verrückung der Intervallbestimmung, und der Sopran wird als ‚cantus primus repetitur', d. h. er wird Hauptgesang wie bei Guillelmus, Tinctoris und Franchinus Gafor. *Und darauf beruht die Benennung Fauxbourdon, indem die Stütze des Gesanges nicht wie in den üblichen Gradungen nothwendig im Tenor als der untersten Stimme, sondern auch in einer der oberen Stimmen liegt und die unterste Stimme daher ‚falsche Stütze' wird.* Nach unserer modernen Auffassung müssten wir sagen, dass die Stütze gleichwohl im Bass ist, weil wir vom harmonischen Standpunkte aus den Bass stets als Stütze ansehen; nichtsdesto weniger würde auch unsere strenge Schule, welche die Harmonie nur nach dem Fundament beurtheilt und benennt, in den Sextaccord-Harmonien die im Sopran gesungene Note als Fundamentalstimme conform der Auffassung des 14. respective 15. Jahrhunderts erklären. *In dieser Bedeutung liegt der Grundstock des wahrscheinlich von Mönchen erfundenen Namens Fauxbourdon.*« (S. 31.) Der Sopran wird bei dieser Musikart als der erste Gesang angesehen, sagt Mönch Wilhelm, das heisst: der Sopran ist der Führer der Harmonie, weil er die Hauptmelodie besitzt. Man kann hieraus schon schliessen, worauf es eigentlich abgesehen war.

Von den beiden Ausdrücken, mit welchen der Tractat die beschriebene Compositionsweise bezeichnet, ist das Wort Gymel dem Sinne nach das unverständlichste. Es scheint im Englischen nicht erhalten zu sein, wenigstens ist es mir als Name für eine Musikweise noch nirgends vorgekommen. Die Sache, um welche es sich dabei handelt, ist allerdings durch Mönch Wilhelm ziemlich deutlich gemacht. Der Verfasser führt dies nun in den folgenden Worten weiter aus: »Der Gesang Gymel ist in seiner Urgestalt zweistimmig; er geht entweder in Terzen, welche von dem Einklang ausgehen und in denselben zurückkehren, oder — und das kann auch bei einem und demselben schon in Terzgängen notirten Beispiele der Fall sein — er bedient sich Sextengänge, welche von der Octav ausgehen und in die Octave endigen. Dieser Gesang scheint der Keim, die Urform aller sogenannten harmonischen Gesänge zu sein; seiner musikalischen Stellung nach steht er in dieser Form hinter dem Fauxbourdon. Er hat sich aber neben und mit demselben entwickelt, und wenn auch bisher sein Name oder ein demselben adäquater Name in anderen Ländern als in England sich nicht vorfindet, so kann man doch mit Sicherheit sagen, dass dieser Gesang auch in den übrigen Ländern gepflegt wurde und dass die Engländer infolge ihres Conservatismus diesen Namen noch beibehielten, als sich das Wesen des Gesanges schon mit dem Fauxbourdon verflochten hatte. Uebrigens könnte man auch sagen, dass, was der Name Fauxbourdon für die romanischen Völker sei, der Name Gymel für die englische Nation bedeute.... Bei der Benennung scheint das Hauptgewicht darauf gelegt, dass die Melodie hier gewöhnlich in einer Oberstimme liegt und dass sich die anderen Stimmen nach derselben richten. Die Tragweite dieser Führung der Melodie in der Oberstimme lässt sich ermessen, wenn man be-

Digitized by Google

denkt, dass darin der Kern aller homophon-harmonischen Behandlung liegt. Singt Einer eine Melodie und ein Zweiter begleitet ihn in Terzen oder Sexten oder auch abwechselnd, vorübergehend mit einer Quint, so liegt in dieser Art das Urelement aller ‚harmonischen' Füllung eines Melos vor. Dazu kommt noch die ausnahmslose Vorschrift des dreitheiligen Rhythmus, und wir ahnen, woher der Wind streicht. Das Vorbild dieser harmonischen Füllung ist, wie noch weiter auseinanderzusetzen sein wird, die naturalistische Volksharmonie.« (S. 34—35.) Diese letzten Worte deuten die Richtung an, welcher der Herr Verfasser mit seiner Untersuchung zusteuert, indem er annimmt, »dass diese Fauxbourdon und Gymel dem mehrstimmigen Naturgesange adäquat, freilich mit der für Kunstgesänge nothwendigen Umänderung, gebildet sind« und einem »specifisch *harmonischen* Instincte ihren Ursprung verdanken«. (S. 39.) »Die historisch-kritische Betrachtung dieser Gesänge zeigt mit Evidenz, welcher Gedanke oder besser welcher Instinct denselben zu Grunde liegt. Gerade die Kenntniss der Entwicklung der in dem allegirten Tractate angeführten Fauxbourdons und Gymels, welche unschwer mit den übrigen special behandelten Gesängen unter einen einheitlichen Gesichtspunkt gestellt werden können, führt unmittelbar zur Beurtheilung dieser Gesänge als *specifisch harmonischer* Gesänge in dem in der Einleitung gegebenen Sinne. Wenn auch die Beurtheilung der einzelnen Stimmen sich nach ihrem Verhältnisse zu dem Tenor oder Sopranus richtet, wenn auch die Intervallbestimmungen stets mit Rücksicht auf diese Stimmen getroffen werden, so ist doch evident, dass die *Zusammengehörigkeit* aller Stimmen eine harmonische und nicht eine contrapunktische ist, dass darin nicht eine eigentliche Stimmen-Entgegensetzung, sondern eine Stimmen-Vereinigung vorliegt. Freilich dürfen wir nicht den Maassstab unserer harmonischen Auffassung anlegen; in den Frühzeiten der Harmonie ist es schon genug, dass ohne bewusstes Streben nach Einer Harmonie nur instinctiv bei der Setzung einer Stimme zur anderen der Harmonie überhaupt Rechnung getragen ist.« (S. 47—48.) Und in demselben Sinne führt Herr Adler seine Abhandlung zum Schlusse, denn seine letzten Worte lauten: »Die Untersuchung über den zum Gattungsnamen erhobenen Fauxbourdon ergiebt also neben den, die Weise der mehrstimmigen Composition klarlegenden Resultaten auch noch insbesondere ein bedeutendes Moment: dass die Entwicklung der Harmonie (in dem engsten erwähnten Sinne) selbständig neben der Entwicklung des polyphonen Satzes einherging, dass, wenn auch ein gemeinsamer Untergrund beider Arten mehrstimmiger Composition anzunehmen ist, die Harmonie doch nicht künstlich aus der Contrapunktretorte producirt wurde, wie dies bisher angenommen wurde, sondern von dem originairen harmonischen Triebe gezeugt, als Kind des Volksgesanges, der Volksmuse geboren, unter der Zuchtrute des Contrapunktes zu voller Selbständigkeit grossgezogen wurde. So bildet die Harmonie vereint mit dem Contrapunkte zugleich die Grundstütze und das Gewerke der mehrstimmigen Musik, in daren Familienhause die Melodie frei schaltet und waltet.« (S. 54—52.)

Hiermit haben wir den Gedankengang des Verfassers nebst seinen Gründen und Ansichten vollständig dargelegt und werden nun noch einige Bemerkungen daran knüpfen.

(Schluss folgt.)

Aus Rotterdam.

(Schluss.)

Auf vielseitiges Verlangen wurde die Symphonie von Gernsheim in dem am 29. März stattgehabten letzten Eruditio-Concert wiederholt. Der Tarantelle wurde abermals die Ehre eines da Capo-Rufs zu Theil. In diesem letzten Orchesterconcert war Leopold Auer der Solist. Er hatte als Hauptnummer Goldmark's Violinconcert gewählt und spielte später eine höchst unbedeutende Romanze eigener Composition und eine Mazurka von Wieniawski. Er spielte mit abgerundeter Technik und seelenvollem Vortrag, doch hat sein Ton merkwürdig verkleinert. Frau Koch-Bossenberger aus Hannover verdankte früheren Erfolgen ihr diesmaliges Engagement. Einen neuen Erfolg hat sie aber diesmal nicht zu verzeichnen. Man war recht enttäuscht. Sie sang die wenig bekannte Concertarie von Mozart »Ach, was varbrach, ihr Sterne, ich arme Rosabella« und Lieder von Liszt, Gernsheim und Marschner. Ein Manuscriptwerk Ferd. Hiller's eröffnete das Concert. Es heisst »Idylles und ist eine Composition in fünf zusammenhängenden Abtheilungen. Die erste und dritte Abtheilung, Marsch und Andante, möchten wir als anmuthige Nummern hervorheben. Die letzte Nummer, ein sehr ausgeführter Walzer, schien uns nicht vortheilhaft für das Werk. Als allein stehende Nummer dürfte er dagegen ein recht wirkungsvolles Stück sein.

Die letzte Kammermusiksoirée brachte: Quintett in C von Mozart, Trio in B von Rubinstein und Quartett in A-moll Op. 132 von L. van Beethoven. Die erste Nummer gewährte uns ungetrübten Genuss. Im Beethoven'schen Quartett hätten wir den zweiten Satz etwas lebhafter, den letzten breiter und glutvoller gewünscht. Herr van de Sandt, der Pianist des Abends, spielte die Clavierpartie im Trio fertig und correct. Welch prächtige Ideen enthält das Trio, und wie schade, dass daneben so manche dürftige Stelle wuchert.

Die Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst verabschiedete sich vom Publikum mit der *Missa solemnis* von Beethoven. Es war das erste Mal, dass dieses Riesenwerk dem hiesigen Publikum in seiner Gesammtheit vorgeführt wurde. Im Jahre 1870 führte Bargiel das *Kyrie, Gloria* und *Sanctus* auf, und scheint man sich vor den Schwierigkeiten, die das *Credo* bietet, bis jetzt gescheut zu haben. Die Aufführung hat bewiesen, dass diese Scheu unnöthig war. Wir sprachen in unserem ersten Briefe bereits von der Schlagfertigkeit der hiesigen Chöre, die *Missa* gab Gelegenheit, dieselbe wieder ins hellste Licht zu setzen. Vorzüglich gelang trotz der hohen Lage und rhythmischen Schwierigkeiten der Fuge »*Et vitam venturi*«, die schwierigste Aufgabe im Werke. Von den Solisten, Frau Müller-Ronneburg, Frl. Asmann aus Berlin, den Herren Gunz aus Hannover und Hill aus Schwerin, zeigten sich besonders die drei zuletzt genannten ihrer Aufgabe gewachsen. Nicht unerwähnt wollen wir lassen, dass unser Concertmeister Czillag das Violinsolo im *Benedictus* ganz wunderschön zur Geltung brachte.

Das im Eingang erwähnte Concert von Rotte's Mannenkoor, der unter der Leitung eines talentvollen Musikers, Herrn Felix Brandts Buys, steht, hatte ein besonderes Interesse durch die Aufführung von zwei Novitäten: »Der Königssohn« (Ballade von Uhland) von W. de Haan und »Albrecht Beiling«, eine Episode aus der vaterländischen Geschichte, von Henri Brandts Buys. Beide Componisten sind Niederländer und gehören zu Jenen, die weniger als Componisten geboren als herangezogen wurden. Die Technik im Componiren hat ebenso grosse Fortschritte gemacht, als die Technik in der Reproduction. Daher die fürchterliche Ueberproduction der letzten Jahre. Ob für die Kunst etwas Ersprissliche dabei herauskommt, ist eine Frage, die wir freilich verneinen zu müssen glauben. Was nun die in Rede stehenden Werke betrifft, so vertreten beide Componisten zwei verschiedene Richtungen. Der erste hat sich eine gewisse Glätte der Ausdrucksweise und der Form angeeignet; der zweite gefällt sich in den stärksten Ausdrucksmit-

Digitized by Google

tein, unbekümmert um Klangschönheit und Ebenmasse. Beiden fehlt aber das Wesentliche: die Erfindung. Was die Aufnahme der beiden Novitäten betrifft, so vermochte das erste kaum einen Succès d'estime zu erringen, während das zweite, textlich an die Vaterlandsliebe sich wendend und durch einen gewissen äusseren Glanz, das Gros des Publikums für sich einzunehmen schien. — Und so wären wir an das Ende unseres Berichtes gelangt. »Einheit macht Macht«. Auch hier beweist sich dieses Sprichwort. Nur die Vereinigung so vieler Kräfte zu einem Werk kann in einer Stadt, die vorzugsweise Kaufmannsstadt ist und materielle Interessen verfolgt, in ihrem Wirken für das Schöne Resultate hervorbringen, durch die so mancher Genuss, so manche ungetrübte Freude bereitet wird.

—h.

ANZEIGER.

Das Conservatorium für Musik in Stuttgart

feiert sein **25jähriges Jubiläum** in den Tagen vom 30. Mai bis 3. Juni d. J. durch drei Concerte mit Productionen früherer und jetziger Zöglinge der Anstalt, sowie durch gesellige Zusammenkünfte (Dienstag Abends 8 Uhr Begrüssung, Mittwoch 4 Uhr Festessen, 6 Uhr an diesem und den zwei folgenden Tagen Concert, Freitag Abends Schluss mit Banket). Zur Theilnahme an dieser Feier werden die ehemaligen Schüler und Schülerinnen, wie auch alle Freunde der Anstalt geziemend eingeladen mit dem Ersuchen, nach wo möglich vorhergegangener schriftlicher Anmeldung am Dienstag den 30. Mai zwischen 9—12 und 3—5, beziehungsweise am Mittwoch zwischen 9—12, auf dem im Saale der Anstalt errichteten Bureau ihre Namen einzuschreiben und die für sie bestimmten Fest- und Concertkarten in Empfang zu nehmen.

[85] **Die Direction: Prof. Dr. Faisst, Prof. Dr. Scholl.**

Instructive Ausgabe classischer Clavierwerke.

Neu erschienen im Verlag von *G. A. Zumsteeg*
[86] in *Stuttgart:*

G. F. Händel's
sechzehn **Suiten** für das Pianoforte.

Zum Gebrauch am Stuttgarter Conservatorium instructiv bearbeitet von Prof. W. **Krüger**, mit deutschem, englischem und französischem Text.

Preis complet in einem Band ℳ 8.—.

Einzelne Suiten:

Nr. 44. 12. 13. 15. 18. 2. 5. 3. 4. 7. 9. 14. 8.
à 75 ₰. à 75 ₰. à 90 ₰. à 1 ℳ. à 1 ℳ 20. à 1 ℳ 50. à 1 ℳ 80.

Die Bearbeitung dieser Suiten sowohl, wie deren Ausstattung und Preis, schliessen sich streng den bekannten instructiven Ausgaben der Cotta'schen Verlagshandlung an. Wegen ihrer Gründlichkeit und der Genauigkeit der Bezeichnungen dürfte diese Bearbeitung berufen sein, den Händel'schen Suiten, diesen noch nicht genug bekannten Perlen edler Claviermusik, im Unterricht endlich die ihnen zukommende Popularität zu verschaffen. Im Vorwort, auf das wir hiemit verweisen, und das jeder einzelnen Suite beigedruckt ist, sind dieselben der Schwierigkeit nach classificirt, was jedem Lehrer und Spieler willkommen sein wird.

[87] Im Verlage von *Julius Hainauer*, Kgl. Hofmusikalienhandlung in Breslau, erschienen soeben:

Drei Stücke
für Violoncello
mit Begleitung des Pianoforte
von **Moritz Noszkowski.**
Op. 29.

No. 1. **Air** . . . . . 1 ℳ 50 ₰
No. 2. **Tarantelle** . . . . . 3 — —
No. 3. **Berceuse** . . . . . 2 — 25 —
Dasselbe complet in 1 Bde. . . . 4 — 50 —

[88] **Günstige Offerte für Musiker!**

Eine Menge Blas- und Streich-Instrumente, aus einem Nachlasse herrührend, sind billig zu verkaufen. Reflectanten wollen sich gefl. an *August Reissig* in *Radeburg b. Dresden* wenden.

[89] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Werke
von
Louis Bödecker.

Op. 5. **Vier Lieder** von *Chr. Kirchhoff* für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Pr. 1 ℳ 50 ₰.

Op. 6. **Variationen** über ein Thema aus Haydn's »Jahreszeiten« für Violoncell und Pianoforte. Pr. 2 ℳ 50 ₰.

Op. 7. **Vier Lieder** von *Chr. Kirchhoff* für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Zweites Heft.) Pr. 1 ℳ 50 ₰.

Op. 8. **Variationen** über ein deutsches Volkslied für das Pianoforte. Pr. 2 ℳ.

Op. 9. **Drei Rhapsodien** für das Pianoforte. Pr. 3 ℳ.

Op. 12. **Für ruhige Stunden.** Drei Clavierstücke. Pr. 2 ℳ
Einzeln:
No. 1. Allegretto in G-dur. Pr. 80 ₰.
No. 2. Allegretto in F-moll. Pr. 80 ₰.
No. 3. Andante quasi Allegretto in F-dur. Pr. 80 ₰.

Op. 14. **Drei Lieder** für vierstimmigen Männerchor.
No. 1. Abendlied: »Sieh, der Tag, er geht zur Neige«, von *E. Rittershaus.* Partitur 30 ₰. Stimmen à 10 ₰.
No. 2. Widerruf: »Dass im Mai ich scheiden sollte«, von *Rob. Prutz.* Partitur 30 ₰. Stimmen à 10 ₰.
No. 3. Epikur: »Perlet der Becher am Munde«, von *Carl Siebel.* Partitur 30 ₰. Stimmen à 10 ₰.

Op. 15. **Phantasie-Sonate** für Pianoforte und Violine. Preis 3 ℳ 50 ₰. Dieselbe für Pianoforte und Violoncell bearbeitet vom Componisten. Pr. 3 ℳ 50 ₰.

Op. 16. **Frühlings-Idylle.** Phantasie für Pianoforte zu vier Händen. Pr. 2 ℳ 50 ₰.

[90] In meinem Verlage ist erschienen:

Phantasie für 2 Pianoforte
von
Joachim Raff.

Op. 207 A. **Preis 14 Mark.**

Phantasie für Pianoforte, zwei Violinen, Bratsche u. Violoncell
nach der Phantasie für 2 Pianoforte bearbeitet
von
Joachim Raff.

Op. 207 B. **Preis 10 Mark.**

Leipzig. **C. F. W. Siegel's** Musikalienhdlg. **(R. Linnemann.)**

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Dresdener Strasse 44. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährlich Francs. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 31. Mai 1882. **Nr. 22.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Ruhlmann's Geschichte der Bogeninstrumente. Fortsetzung.) — Zur Geschichte der mittelalterlichen Harmonie (Studie zur Geschichte der Harmonie von Guido Adler. Schluss. — Castelli's Allgemeiner musikalischer Anzeiger. (Wien 1829—1840.) — Françoise de Rimini, Oper in vier Acten; aufgeführt in der grossen Oper zu Paris. — Anzeiger.

Rühlmann's Geschichte der Bogeninstrumente.

Die Geschichte der Bogeninstrumente, insbesondere derjenigen des heutigen Streichquartettes, von den frühesten Anfängen an bis auf die heutige Zeit. Eine Monographie von **Julius Rühlmann**. ... Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von dessen Sohn Dr. Richard Rühlmann, Professor am kgl. Gymnasium zu Chemnitz.

Braunschweig, Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn. 1882. 2 Bände.

Erster Band: Text, XII und 319 Seiten gr. 8, mit eingefügten Holzschnitten.

Zweiter Band: Atlas mit 13 Tafeln Abbildungen musikalischer Instrumente, in quer Grossfolio.

(Fortsetzung.)

Im Anschluss an den sechsten Abschnitt gelangt der Verfasser zu den Violenformen der Fidel, die den achten Abschnitt bilden. Im Grunde sehen wir bei diesen neuen Formen der Fidel nur weitere Verbesserungen und Annäherungen an die jetzigen Instrumente vor uns. »Wir haben es hier eben nur mit einer Entwickelungsstufe eines und desselben Instrumentes zu thun, nicht wie dort mit der Feststellung der Individualität zweier selbständiger verschiedener Instrumentengattungen. Es lässt sich im eigentlichen Sinne des Wortes eine streng abgegrenzte Periode allerdings nicht bezeichnen, in welcher die Gattung Bogeninstrumente, welche wir heute mit dem Namen Viole zu benennen pflegen, ihre unmittelbare Entwickelung und Ausbildung zur gegenwärtigen Form gefunden hätte. Doch glaube ich den Nachweis führen zu können, dass dieser Process im Zeitraum vom 14. bis zum 18. Jahrhundert vor sich gegangen ist. Einmal weil im 14. Jahrhundert die Benennung Viole aufkommt und sich Geltung verschafft; dann weil sich die eigenthümlich specifischen Merkmale der Fidel, der Hals nämlich und die Theilung der Zargen in Ober-, Mittel- und Unterbügel als selbständige Bestandtheile am Instrumentkörper selbst, vom 14. Jahrhundert abwärts völlig prägnant darstellen. Dass die einzelnen Formen aber, in welchen diese Entwickelung sich ausgestaltet, nur Uebergangsformen sind, ergiebt sich aus ihrer Mannigfaltigkeit.« (S. 149.) Wir stossen auf den Ausdruck »Viole« zuerst in Süd-Frankreich und zwar in derselben Zeit, in welcher in Deutschland die Fidel anfängt, sich zu entwickeln. Eine ebenso interessante Etymologie wie von der Fidel giebt uns Rühlmann von der Viole und kommt auf ein schon bei der Fidel theilweise von ihm benutztes Citat von Fr. Diez*) zurück: »Er sagt uns: „Es ist eines der schwierigeren Wörter, doch scheint es nicht unlösbar; zu bemerken ist, »dass der Provençale zweisilbig: viula, viola spricht. Aus viola konnte französisch wohl viole, italienisch viòla werden; nicht aber aus viòla das provençalische viola. Man muss also von der provençalischen Form als der älteren ausgehen und darf nicht ausser Acht lassen, dass das Wort, wie alle mit v anlautenden, vorzugsweise lateinische Herkunft in Anspruch nimmt.“ Während Guirand de Cabrera im 12. Jahrhundert in seinem Lehrgedicht »Unterricht für Spielleute« das Wort noch viula schreibt, finden wir es im 14. Jahrhundert in Guillaume de Machault's Gedicht »le Temps Pastour« viole geschrieben. Da sich nun für diese letzte Form kein früherer Beleg als aus dem 14. Jahrhundert auffinden liess, schien mir die Annahme dieses Zeitpunktes für den Beginn der Violenperiode gerechtfertigt, obwohl dieses Wort anfänglich nur vereinzelt hervortritt und derselbe Dichter auch wieder an einer andern Stelle (dessen prise d'Alexandrie) vielle schreibt. An ein besonderes provençalisches Violeninstrument dürfen wir aber wegen dieses Namens doch nicht denken; dagegen vielleicht daran, dass jene deutsche Fidel, welche vermöge ihrer grösseren Brauchbarkeit die alten Geigeninstrumente in Schatten stellt und allmälig ganz verdrängt, im Stadium ihrer Reife von dem provençalischen Sängervolke angenommen und mit der provençalischen Wortform bekleidet wird. Sehen wir doch die Franzosen ein ganz Aehnliches thun, wenn sie das alte Organistrum mit diesem selben Namen vielle (in seiner französischen Form) belegen. Ich verweise für diejenigen, welche an dieser Behauptung Anstoss nehmen und ihrer Begründung weiter nachgehen wollen, auf den Wink, den wir bei Diez finden, dass die mit v anlautenden provençalischen Worte keine ursprünglich provençalischen sind, sondern lateinische Herkunft haben. Die Brücke zu bauen zwischen fidel, fidula (bei Otfried), lateinisch vitula, zu viula und endlich viola im 14. Jahrhundert liegt ausserhalb meiner Aufgabe, ist aber vielleicht keine halsbrecherische Arbeit.« (S. 150/151.)**) Wie schon oben bemerkt, haben wir unter dieser Benennung »Violenform« kein uns fremdes oder neues Instrument zu suchen, sondern nur eine höhere, mehr vervollkommnete Stufe unserer Fidel. Es treten uns also bei den Abbildungen besonders die Grundzüge und charakteristischen Kennzeichen der Fidel ent-

*) Bei Rühlmann ist consequent »Dietz« gedruckt; der grosse Kenner der romanischen Sprachen schreibt sich aber Friedrich Diez.

**) Das nordfranzösische *Vielle* wird sich als normannische Aussprache des angelsächsischen *Fitdel* wohl am einfachsten erklären. Man muss nur nicht gleich so viel in einen Topf bringen.

Digitized by Google

gegen; nur sehen wir Einzelnes verbessert und dadurch dem Ganzen eine gefälligere Form gegeben. Die erste hier gelieferte Abbildung (Tafel VIII, Fig. 4) ist nach einer Zeichnung von Prof. Arnold, welcher eine italienische Holzmosaik, vermuthlich von Giotto di Bondone (1276—1336), zu Grunde liegt, gefertigt. Im Anschluss an diese Abbildung erwähnt Rühmann der italienischen Malerei und Bildhauerkunst aus jener Zeit in Verbindung mit den musikalischen Instrumenten. »Es darf uns hier nicht beirren, dass die chronologische Folge im Widerspruch zur steigenden Entwickelung zu stehen scheint. Die italienischen Maler, die gleichzeitig in der Mehrzahl Dichter und Musiker oder auch Bildhauer waren, bildeten, wo sie ein Instrument darzustellen hatten, sicher stets ihr eigenes ab, unbekümmert um sein Altersverhältniss zu ihrem Bilde, und darum sehen wir auch jedes Detail richtig, d. h. spielbar dargestellt. Seit Cimabue hatte sich in Italien die Malerei zur schönsten Blüthe entwickelt. Die Einflüsse des milderen Klimas, die heitere, fast ungebundene Lebensweise der Südländer, eine von zahlreichen Wundern der Religion und Natur begeisterte Einbildungskraft und vor Allem das rege Interesse für die Kunst überhaupt, begünstigte Italiens Künstler vorzugsweise und erhob die Anmuth, Wärme und Phantasie ihrer Gebilde weit über die der Zeitgenossen anderer Nationen. Schon bei der Besprechung der Bogeninstrumente im 13. Jahrhundert zeigte uns ein Beleg von Cimabue, wie dieser Florentiner Meister zuerst richtigere Verhältnisse dargestellt, seinen Gestalten Leben und Ausdruck gab und gewiss nicht mit Unrecht von seinen Zeitgenossen als ein Wunder betrachtet wurde. Seine naturwahre Wiedergabe der menschlichen Gestalt berechtigt auch zu der Annahme, dass dieselbe Treue für die von ihm dargestellten Musikinstrumente vorauszusetzen ist. Nicht minder wichtig ist daher auch sein Nachfolger und Schüler, Giotto di Bondone, der den vorigen noch darin übertraf, dass er seinen Gestalten eine bis dahin unbekannte Grazie zu geben wusste.« (S. 151/152.) Wir haben diese Worte über das Verhältniss der Bogeninstrumente in Italien hier angeführt, weil der Verfasser mehrmals im Laufe der Zeit uns auf den gänzlichen Mangel irgendwelcher Entwickelungsspuren von Bogeninstrumenten in Italien aufmerksam gemacht hat. Wenn er uns dieses zuerst als eine befremdende Thatsache hingestellt hat, entkräftete er diesen Ausspruch später selbst einigermassen. Wie wir seinerzeit bei der Fidel angeführt haben, bringt er das Nichtvorhandensein von Instrumenten mit dem Fehlen einer italienischen Heldensage, eines italienischen Volksgesanges in Verbindung und stellt die Behauptung auf, dass sich bei derartigem Mangel kein Bedürfniss nach Instrumenten hätte bilden, viel weniger die Entwickelung eine hohe Stufe erreichen können. Bis er nicht durch Beweise widerlegt ist, will er daher an der Ueberzeugung festhalten, dass die in Italien bis ins 13. Jahrhundert gefundenen Exemplare von Bogeninstrumenten entweder deutschen oder französischen Ursprungs sind. Nun bildet er als ersten Beleg einer Violenform der Fidel ein italienisches Product aus dem 13. Jahrhundert ab und bemerkt dazu: »Es ist eine liebliche jugendliche Gestalt, welche eine schön geformte viersaitige Viole spielt. Das Instrument hat eine zwar ziemlich grosse, aber in allen Theilen sehr proportionirte und schön gebildete Form. Ein merkwürdiger Bestandtheil ist der an Stelle des Saitenhalters auf dem unteren Ende der Decke befindliche Knopf. Um diesen einen Knopf sind alle vier Saiten geschlungen, während sie von da aus getheilt über einen kleineu, dann über einen grösseren Steg laufen, welcher unterhalb der obreuförmigen Schallöcher steht. Ein Griffbrett ist auf der Zeichnung nicht zu erkennen.« (S. 152.) Erstens sehen wir an der ausgebildeten Form dieses Instrumentes, dass es bis zu dieser Gestaltung eines bedeutenden Zeitraumes bedurft haben muss; ferner sagt uns Rühlmann, dass die italienischen Maler meistens auch Musiker waren und in der Regel vermuthlich ihr eigenes Instrument abbildeten, also das was ihnen gerade zur Hand und vertraut war, nicht immer das Neueste und Beste jener Zeit. Man könne daher, meint er, ihren Instrumenten oft ein bedeutend höheres Alter beilegen, als das Datum ihrer Gemälde anzeweise. Das ist immerhin eine etwas merkwürdige Schlussfolgerung, wenn nicht ein Fehlschluss. Es beisst doch wohl der Drang nach Neuem, der jene Zeit in ausserordentlichem Maasse beherrschte, etwas verkennen, wenn man annimmt, die Maler hätten sich mit Instrumenten zufrieden geben können, die nicht das Neueste und Vollkommenste ihrer Art boten. Waren sie doch seibst in der Gewandung ihrer (oft heiligen) Figuren den Modelauen des Tages ergeben, wie sollten sie bei den allbekannten Musikinstrumenten und der musikalischen Darstellung derselbeu nicht das Beste geboten haben, was ihnen durch die gefeiertsten Virtuosen des Tages vor Augen kam! Wollen wir bei Rühlmann's Auffassung bleiben, auch welcher das unter Fig. 1 abgebildete Instrument älteren Ursprungs sein soll, so hat sich damit der Verfasser einigermaassen selbst widerlegt, da er vorhin das Vorhandensein originaler Instrumente in Italien vor dem 13. Jahrhundert bestritt. Er würde allerdings für seine Meinung immer noch anführen können, dass die ältesten abgebildeten Geigen nicht nothwendig italienische zu sein brauchen; aber dem ganzen Grunde, auf welchem diese Beweisführung erbaut ist, fehlt die Solidität, und dies vollen wir hier nur andeuten. Es ist immer eine eigne Sache mit den sogenannten cuiturhistorischen Herleitungen: mituuter erhellen sie den Gegenstand gewaltig, aber sehr oft erweisen sie sich als irrlichter.

Der besprochenen Abbildung steht die folgende (Fig. 2) von Giovanni de Sienas sehr nahe; leider fehlt an dieser, sowie an Fig. 3a, b, c der obere Hals mit Knopf. Auf den erwähnten fünf Figuren sehen wir als Hauptmerkmal die Abschrägung der Oberzargen gegen die Unterzargen. »Neben diesen Formen finden wir gleichzeitig in Deutschland und Italien eine andere und zwar diejenige, welche sich am engsten an ihren Vorläufer, die Fidel, anschliesst, zu gleich schöner Ausbildung gelangt. Es ist dies die Verbindung sehr hoher Zargen, welche ganz gleiche Verhältnisse habeu, mit ganz kurzem Halstheil, an welchen die Wirbelplatte so nahe anschliesst, dass nur der allernöthigste Raum zum Umspannen für die Hand bleibt, wie uns Fig. 4, 5 und 6 zeigt auf Bildern von Orcagna und Benozzo Gozzoli; oder mit langgestrecktem Halse und denn mit einem Griffbrett versehen wie Fig. 7 und 8 auf italienischen Bildern von Nelli und Finiguerra, in Deutschland im Kölner Museum auf zwei Bildern der kölnischen Schule Fig. 9 und 10, und Fig. 11, einem Bilde von Memling, gegenwärtig in der Galeri Pitti in Florenz, sowie Fig. 12, einer Holzmeierei auf den inneren Flügelthüren des einen jener prachtvollen vier Schränke, welche den Schatz des Aachener Münsters verwahren, von Hugo van der Goes gemelt.« (S. 153.) An diese schliesseu sich mit kleineren Veränderuugen die Fig. 13—16. An Fig. 13 knüpft der Verfasser an: »Auf dem Instrument von Fig. 13 fällt uns noch ein neues Detail auf: es sind die auf dem Griffbrett ersichtlichen, in regelmässigen Entfernungen von einander stehenden Abtheilungen. Wir finden diese bereits auf einer anderen, in der Ausführung allerdings sehr rohen Darstellung einer deutschen Bibelhandschrift des 14. Jahrhunderts, wo dieselbe wohl zum ersten Male vorkommt, und wir auch die eigenartige Abweichung finden, dass beide Schallöcher in einem grossen, rundeu solchen vereint sind, das sich dann in der Mitte der Decke befindet, wie wir es in Italien im Anfang des 15. Jahrhunderts auf dem Finiguerra zugeschriebenen Kartenspiel sehen (Fig. 8). Diese Abtheilungen auf dem Griffbrett sind die sogenannten Bünde. Es ist dies eine Einrichtung, durch welche man ein bis zu einem gewissen Grade reines Intoniren der chromatischen und diatonischen

Digitized by Google

Tonfolge zu erzielen dachte, indem man dasselbe dadurch erleichterte, dass man nach einer mathematischen Eintheilung des Griffbrettes an genau bezeichneten Stellen desselben die Saite um den Hals und über das Griffbrett befestigte. Die auf diese Art gleichsam auf einem Sattel ruhende Saite hatte, wenn sie mit den Fingern der linken Hand hinter einem solchen Bunde auf das Griffbrett aufgedrückt und durch das Streichen der rechten Hand mit dem Bogen zum Tönen gebracht wurde, nur einen genau begrenzten schwingenden Theil. Infolge dieser Einrichtung wurden die Violen des Vorzugs beraubt, dass sie kleine veränderbare Tonentferuungen mathematisch genau zum Gehör bringen konnten, indem die durch die Bünde isolirte Saite nur bestimmte, unveränderbare Töne geben konnte, man also an ein gewissermaassen temperirtes Tonsystem gefesselt wer.« (S. 156/157.) Bei der Fidel erwähnten wir der letzten Form mit scharfen Ecken an den Oberzargen. An diese Form schliessen sich zwei Violen an auf Bildern von Fiesole (Fig. 17 und 18). »Diese in Italien sonst nicht weiter vorkommende Erscheinung hat auch keinesfalls dort ihre Heimath.« Fig. 19 stellt ebenfalls ein Bild von Fiesole dar, 1433 gemalt; bei demselben Instrument treten die Oberbügel gegen die Unterbügel in weicher Rundung zurück, indess die Mittelbügel schlank geschweift sind. Ziemlich hoch in der Mitte der Decke, zu beiden Seiten des Stegs, der für jede der drei Saiten eine besondere Einkerbung hat, stehen zwei querförmige Schalllöcher. In den einfach geradlinigen Saitenhalter, der in ziemlicher Entfernung vom Rande des Instruments an langer Schlinge haftet, ist ausser den drei Speisaiten eine vierte Saite eingesenkt, deren oberes Ende mit einem viereckigen Wirbel seitwärts an einer Wirbelplatte von bedeutender Grösse befestigt ist, deren Durchmesser scheinbar von gleichem Umfange wie derjenige der Oberbügel ist. Dieselbe hat eine grosse runde Oeffnung, durch welche ein walzenartiger Stab geht und um diesen sind die drei Speisaiten geschlungen.« (S. 159.) Fig. 20 und 21 bilden eine im Besitz von Perugino befindliche Viole nach; Fig. 20 nach einem Bild von Perugino, Fig. 21 nach Raphael. Zu letzterer Figur giebt Rühimann ausführliche Belege dafür, dass dieselbe als »Portraitwiedergabe eines wirklichen Instruments« zu betrachten sei, keineswegs ein Phantasiegebilde oder eine beabsichtigte Verwerthung einer Formenschönheit, was übrigens auch kein vernünftiger Mensch glauben wird. Fig. 22 stellt den leichten Federentwurf zu diesem genannten Raphael'schen Bilde dar, welcher mit Portraitreue alle charakteristischen Details des fraglichen Instrumentes wiedergiebt. Rühlmann liefert eine längere genaue Beschreibung dieses Exemplars. Fig. 24 und 25 vertreten die letzte Uebergangsform, »das unverhältnissmässige Hervortreten der Unterbacken mit scharfen Ecken gegen die ganz herabgebogenen weit zurücktretenden Oberbacken.«

Sämmtliche hier abgebildeten Instrumente, die der Zeit vor dem 16. Jahrhundert angehören, haben nur nach Bildnissen oder ähnlichen Ueberlieferungen gemacht werden können. Die vielen Veränderungen nun, die wir besonders in der Zeit des 14. und 15. Jahrhunderts bei fast allen erwähnten Instrumenten vorgehen sehen, geben der Vermuthung Raum, dass Instrumentenbauer, speciell von Bogeninstrumenten, zu jener Zeit vorhanden gewesen sind. »Ueberdickt man die Abbildungen, so erhebt sich die Annahme zur Thatsächlichkeit, dass die frühesten Instrumentenbauer in diesem [16.] Jahrhundert, wo sie Verbesserungen anstreben, nicht willkürlich und gewaltsam vorgegangen sind, sondern diese nur vorsichtig in kleinen Abweichungen hervorzubringen suchten; die in der Zeit folgenden Instrumentenbauer eben immer das vom Vorgänger bereits Erzielte noch mehr zu verbessern suchen.« (S. 184.) Leider konnten die Abbildungen aus der Periode des 14. und 15. und besonders früherer Jahrhunderte nicht nach den damaligen Instrumenten selbst angefertigt werden, de ans fast keine erhalten sind. Uns ist also der Weg, durch etwaige Signirung des Erbauers en seinem Instrument zugleich seinen Namen zu erfahren, hierdurch abgeschnitten. Den ersten Namen giebt uns Laborde, allerdings (wie auch Rühlmann bemerkt) eine nicht sehr zuverlässige Quelle. Laborde will eine Viole aus dem Jahre 1449 gesehen haben, gebaut von Kerlin, der um 1450 als Lautenmacher lebte, wahrscheinlich in Brescia, wie Fétis (Siradiv. 49) erwiesen hat. Mit kurzen Worten fasst Rühlmann noch einmal diesen Abschnitt über die Violenformen zusammen: »Ueberblicken wir die gewonnenen Resultate dieser ersten Violenperiode, so ergiebt sich, dass die Mittelbügel nunmehr mit scharf hervortretenden Ecken in Anwendung kommen; ferner dass man im Bestreben, eine reinere Intonation zu erzielen, Abtheilungen, Bünde, auf dem Griffbrett anbringt; dass an Stelle des bisherigen Wirbelklotzes, auf welchem die Wirbel standen, ein zurückgebogener und ausgearbeiteter Wirbelkasten tritt, en dessen Boden die Wirbel eingelassen werden; dass die Unterbügel in der Mitte eine Beugung nach innen zeigen; dass die Decke mit Verzierungen geschmückt fortdauernd in Italien gebräuchlich bleibt, der Rand der Decke aber — der Kranz — über die Zargen hervorspringt und bereits die eingelegten Verzierungen desselben (Flödel oder Aederchen genannt) in Gebrauch kommen, ein Beweis, dass man bereits auf das Ablösen der Decke zur Erleichterung von Reparaturen etc. sein Augenmerk gerichtet hatte; dass man bereits grosse Violen baute, die mit den Knien gehalten wurden; endlich dass der Hals lang und gestreckt und seibständig für sich sorgsam ausgearbeitet erscheint, und dass auch em Bogen sich schon Kopf und Frosch in deutlichen Umrissen kundzugeben beginnen. Alles dies weist auf ganz wesentliche Fortschritte im Instrumentenbau hin.« (S. 167.)

Die Ausbildung der musikalischen Instrumente geht mit der Ausbildung der Spielkunst Hand in Hand. Wurden also die Instrumente damals fast von Jehrzehnt zu Jehrzehnt vervollkommnet, so dürfen wir mit Recht den Schluss machen, dass auch die Spielkunst auf dem Wege eines unaufhaltsamen Fortschrittes sich befand. Der Verfasser hält es daher für geratben, an dieser Stelle einen Blick zu werfen auf die Spielleute des Mittelalters, auf jenes bunt durch einander gewürfelte Volk, welches die Fürsten- und Adelshöfe wie die Heerstrassen belebte und besonders unter den Namen Jongieurs und Ministrels allgemein bekannt ist. Eine eigentliche Geschichte von ihnen gesteht er freilich nicht geben zu können, wegen der Lückenhaftigkeit der Nachrichten. Die Nachrichten sind eher nicht ganz so unvollständig, wie Rühimann meint, und ergeben eine recht erträgliche Geschichte; man muss freilich zunächst suchen, den rechten Faden in die Hand zu bekommen. Hierin ist der Verfasser nicht ganz glücklich gewesen, er hat denselben Fehler gemacht, den so manche begehen, nämlich England ausser Acht gelassen. Die Bemerkung von Diez, dass das französische Wort für Minstrel wahrscheinlich aus dem Englischen stamme, hätte ihm ein Fingerzeig sein sollen. Dass die Einrichtung von Minstrel-Genossenschaften auch in England bestanden und königliche Privilegien besessen habe, weiss Rühlmann nur durch eine Nachricht aus dem Jahre 1381 zu belegen, während ihm doch die schönsten und interessantesten Nachrichten schon 100 Jahre früher zu Gebote gestanden hätten. Schon 1290 und 1306 sehen wir bei grossen Festlichkeiten in England Schaaren von Minstrels versammelt, im Mai 1290 bei einer königlichen Hochzeit nicht weniger als 426 Minstrels, englische und anderes. Ueber ihnen waren verschiedene Könige, bei dem Feste 1306 werden sechs solcher Minstrel-Könige mit Namen aufgeführt, theils Engländer, theils Franzosen. Der Aufwand an baerem Gelde für sie betrug bei diesem Feste £ 200, was heute ungefähr einer Summe von 60,000 ℳ entsprechen würde. Wes will man mehr? Hiermit sind aber die

Digitized by Google

englischen Nachrichten bei weitem nicht erschöpft, sondern dieselben erstrecken sich über die ganze Zeit bis gegen 1600, wo die immer tiefer gesunkenen Minstrels als Landstreicher behandelt wurden. In ihrer Glanzzeit waren sie hoch angesehen; Rühlmann's Ausdruck: »Sie bildeten eine niedere Klasse von Sängern und Spielleuten« (S. 169) ist nicht glücklich gewählt, denn der Minstrel war dem Herold im Range gleich und stand dem Fürsten oft persönlich sehr nahe, was durch die englische Königsgeschichte »bermals am schönsten illustrirt ist. Als »ältesten Geigerkönig« (oder Minstrelkönig) bezeichnet Rühlmann S. 168 den Jean Charmilion; aber schon 1290 fungirte in England bei dem genannten Feste eine ganze Reihe solcher »Königee, von denen einige französische, andere englische oder schottische Minstrel-Kronen trugen. Wir sind überzeugt, dass ohne Zugrundlegung der englischen Nachrichten für die früheste und glänzendste Periode der Minstrelschaft eine Geschichte dieser Spielmusik nicht zu Stande kommen kann.

Wer für Bezahlung arbeitete, war im damaligen Sinne ehrlos. Dies galt also besonders auch von den Spielleuten. Unser mittelalterliches Rechtsbuch der »Sachsenspiegel« bestimmt daher: »Spielleute und alle die Bezahlung anstatt Ehre nehmen und die sich zu eigen haben gegeben, denen giebt man eines Mannes Schatten von der Sonne, das ist also zu verstehen, wer ihnen etwas zu leide thut, dass man ihm strafen soll, der soll an einer Wand stehen und soll der Spielmann den Schatten an der Wand an den Hals schlagen dürfen.« Hierzu hält der Verfasser folgende Bemerkung für passend: »Dieses Gesetz ist durch und durch deutsch; es bekundet eine wahrhaft hochherzige Gesinnung, welche sich in der unbedingten Unterordnung des Gutes unter die Ehre ausspricht, wie auch in der tiefen Verachtung der Entäusserung innerlicher (?) Freiheit und der Uebernahme geistiger Fremdhörigkeit.« (S. 172.) Verachteten die Deutschen die Hörigkeit so sehr, dann waren sie doch wohl von allen Völkern zuerst bemüht, dieselbe von sich abzustreifen. Nun erzählt uns aber Rühlmann auf derselben Seite zehn Zeilen vorher, dass Frankreich schon im 12. Jahrhundert durch Aufhebung der Leibeigenschaft ein freies Bürgerthum begründete, während Deutschland zum Theil noch länger als ein halbes Jahrtausend im Feudalwesen sitzen blieb. Es thut uns leid zu sehen, dass der verdienstliche Mann sich mit derartigen Aussprüchen nur lächerlich macht. Aber so geht es, wenn man in unserer verführerischen Zeit sich nicht vor der nahe liegenden Gefahr in Acht nimmt, das eigne Volk und Land auch da heraus zu streichen, wo man zum Urtheilen weder berufen noch befähigt ist. (Fortsetzung folgt.)

Zur Geschichte der mittelalterlichen Harmonie.

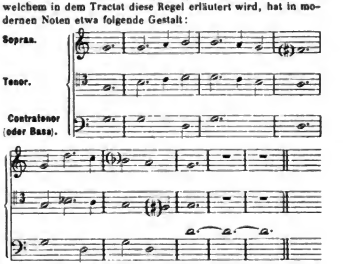
(Fauxbourdon. Falso bordone.)

Studie zur Geschichte der Harmonie von **Guido Adler,** Doctor der Philos. und der Rechte, Privatdocent für Musikwissenschaft an der Universität Wien. Wien, 1881. In Commission bei Carl Gerold's Sohn. gr. 8. 52 Seiten und 16 Blätter Notenbeilagen.

(Schluss.)

Im Hinblick auf die Schlussworte des Verfassers sei zunächst gesagt, dass wir seine Ansicht von einer selbständigen Entwicklung der Harmonie neben dem Contrapunkt vollkommen theilen, auch in der Geschichte der Musik überall bestätigt finden. Es handelt sich allerdings um die Auffindung der Wege, die hierbei eingehalten wurden; und zu diesem Zwecke müssen wohl noch allerlei wissenschaftliche Kreuz- und Querzüge veranstaltet werden.

Unter den Regeln und Musikbeispielen befindet sich eine Varietät (Regel Nr. 16), welche unsere Aufmerksamkeit ganz besonders fesselt. Der Bass, die untere der drei Stimmen, hat eine etwas abweichende Gestalt. Es ist dies ein Gymel, welcher für den besonderen Fall eine bemerkenswerthe und wichtige Eigenthümlichkeit aufweist. »Während in dem Falle, wenn die Oberstimme sowohl im Fauxbourdon als im Gymel in Sexten und Octaven geht, der Bass im Gymel wie der Bass des Fauxbourdon in Terzen und Quinten schreitet, geht der Bass zu dem in Terzen respective Einklang einhergehenden Gymel wie ein Paukenbass, nämlich er bildet mit der voriletzten Soprannote und nicht mit der Tenornote, wie in dem Texte irrthümlich steht, eine Quint, mit der drittletzten eine Terz und mit der letzten eine tiefe Octav oder, wie in dem vorliegenden Beispiel, eine hohe Quint.« (S. 36.) Das Musikbeispiel, mit welchem in dem Tractat diese Regel erläutert wird, hat in modernen Noten etwa folgende Gestalt:



S. Tafel IX der Musikbeilagen. Hier dient der Bass also, wie der Verfasser sagt, »ausschliesslich dem Zwecke der harmonischen Ausfüllung«; dadurch ist »dieses Beispiel überhaupt der ecclatanteste Anklang an die noch heute übliche volksthümliche Art der harmonischen Begleitung einer Weise, und erinnert theilweise an instrumentale Begleitung.« (S. 45.)

Damit haben wir die Erläuterungen des Herrn Verfassers zu diesem merkwürdigen Musikstück vollständig mitgetheilt, und fügen einige Worte bei in der Absicht, den Gegenstand, wenn möglich, noch etwas weiter zu führen.

Fauxbourdon, falso bordone, bedeutet, wie der Name sagt, falsche Stütze, weil der eigentliche Halt dabei in einer der Oberstimmen liegt. Eine falsche oder uneigentliche Stütze setzt nun aber zunächst das Vorhandensein einer richtigen Stütze voraus. Die Erkenntniss und der Name eines *falso* bordone konnte sich also, müssen wir weiter folgern, nur bilden, nachdem ein wirklicher bordone in der musikalischen Praxis längst vorhanden war. In der Suche nach dem Ursprunge des Fauxbourdon gerathen wir daher ganz naturgemäss an die Frage, wie dieser vorauszusetzende *Bourdon* beschaffen war und wo er gefunden werden kann. Können wir seiner habhaft werden, dann ist uns damit eine wirklich musikalische Realität in die Hand gegeben, welche deshalb auch von noch grösserem Gewichte sein muss, als hypothetische Annahmen allgemeinerer Natur, wie die von dem Ursprunge des Fauxbourdon und Gymel aus der Volksmusik. Beim Durchlesen der schönen Abhandlung des Verfassers richtete ich mein Augenmerk nun in besonderem Maasse auf Nachrichten und Musikbeispiele, welche uns einen solchen wirklichen Bourdon vorführen. Das soeben mitgetheilte Musikstück kommt von allen Notenbeispielen unseres Tractats diesem am nächsten, denn seine unterste Stimme schlägt wirkliche Grundtöne an, stützt damit die Melodie, ist ihr nicht blos angehängt. Die Selbständigkeit, welche diese dritte Stimme erlangt hat, ist allerdings noch nicht gross, aber

Digitized by Google

im Vergleich zu den Bässen der übrigen Stücke doch immerhin schon erheblich, namentlich wenn man den Schluss beachtet. Wie soll man sich diesen in die Quinte des Accordes aufsteigenden und dort über die anderen Töne hinaus dauernden Schlusston erklären? Der Verfasser sagt nichts darüber, er überträgt ihn aber der Vorlage entsprechend, muss also die lange Note für richtig halten und nicht etwa als Schreibfehler betrachten. Wenn man sich dieser Meinung anschliesst, wie ich thue, so bleibt nur übrig anzunehmen, dass der Bass hiermit eine Fortsetzung und zwar eine rondoartige Wiederholung einleiten wollte. Damit würde dann ein kleiner Lichtstrahl fallen auf die *Form* dieser Gesänge, über welche uns der Tractat völlig im Dunkel lässt, sowie auf die Bedeutung des Wortes »Gymel«.

Setzt die Entstehung des Fauxbourdon (im mittelalterlichen Englisch *Faburden* genannt) eine Fingere und völlig ausgebildete Praxis des Bourdon (engl. *burden*) voraus, so kann der Weg, welchen die Untersuchung einzuschlagen hat, wohl nicht zweifelhaft sein. Vor allem würde es sich also darum handeln, jenen Bourdon möglichst genau kennen zu lernen, und zwar den Bourdon der Engländer, weil die Praxis derselben hier als eine eigenthümliche und künstlerisch wichtige behandelt wird. Nun kann es als eine Thatsache bezeichnet werden (die, wie ich glaube, durch die geschichtliche Untersuchung einmal volle Bestätigung finden wird), dass in keinem Lande der wirkliche Bourdon oder der Grundbass als Träger der Harmonie so früh und so vollkommen ausgebildet ist, wie in England. Die Nachrichten, welche ich hier anführen werde, passen durchaus in die Betrachtungsweise des Verfassers, so dass derselbe in ihnen wohl eine Bestätigung oder Weiterführung seiner Vermuthungen erkennen wird.

Um 1159, als König Heinrich II. seinen Kanzler Thomas a Becket nach Paris sandte, um die Verhandlungen wegen der Verheirathung seines ältesten Sohnes mit Ludwig's VII. Tochter zu führen, zog der Prälat pomphaft in Paris ein, wobei zwei hundert und funfzig Knaben zu Fuss vorauf gingen, in Gruppen von sechs, zehn oder mehr zusammen, die englische Gesänge sangen, und zwar nach der Weise ihres Landes«. Statt »Gruppen« sagt ein Beschreiber des Concils von Kostnitz, wo die englischen Kirchenfürsten ebenso auftraten, »Widerstreits«, wodurch der musikalische Vortrag noch etwas deutlicher wird. Man sang also nicht immer chorweise zusammen, sondern in Gruppen gegeneinander. Wie denn etwa?

Giraldus Cambrensis (Gerald Barry), ein englischer Gelehrter und Geistlicher, zuletzt Bischof von St. David, hat um 1185 in seiner Beschreibung von Cambria die eigenthümlichen, einander verwandten Weisen geschildert, in welchen die Walliser und die Bewohner der nördlichen Provinzen des früheren England damals sangen. Er sagt: »Die Briten singen ihre Melodien nicht unisono, wie die Einwohner anderer Länder, sondern in verschiedenen Stimmen. So dass, wenn eine Gesellschaft von Sängern zusammen kommt, um zu singen, wie es in diesem Lande gebräuchlich ist, dann ebenso viele verschiedene Stimmen gehört werden als Sänger vorhanden sind, welche schliesslich allesammt unter der Annehmlichkeit von b molle sich in Consonanz und organischer Melodie vereinigen. Im nördlichen Theile Englands jenseit des Humber [d. h. an der südlichen Grenze Schottlands] und an den Grenzen von Yorkshire, machen die Bewohner von einer ähnlichen Art symphonischer Harmonie Gebrauch, wenn sie singen, aber blos mit zweierlei Verschiedenheiten in Ton und Stimme: der Eine murmelt die untere Stimme, der Andere singt dazu die obere in einer ebenso sanften als gefälligen Weise. Dies machen sie so, weniger durch Kunst, als durch eine ihnen eigenthümliche Gewohnheit, welche durch lange Uebung ihnen fast zur andern Natur geworden ist; denn diese Methode des Singens hat unter dem Volk so tiefe Wurzel gefasst, dass kaum irgend eine Melodie einfach wie sie ist zu Gehör gebracht wird oder anders als in verschiedenen Stimmen von Jenen, und in zwei Stimmen von Diesen. Und was noch erstaunlicher ist — ihre Kinder, sobald sie zu singen anfangen, folgen dieser selben Weise. Aber nicht alle Engländer, sondern blos die des Nordens, singen in dieser Art; ich glaube, sie bekamen diese Kunst zuerst, gleich ihrer Sprache, von den Dänen und Norwegern, welche häufig jene Landstriche occupirten und geraume Zeit in Besitz hatten.« Dies ist die merkwürdige und wichtige Mittheilung von Giraldus. Schlossen die Sänger ihre Stücke im b-mollarischen Gebiet, so sangen sie also in Dur; man muss daher diese Harmonie für ihre Gesänge als massgebend und Mollharmonie in ganzen Sätzen bei ihnen als ausgeschlossen betrachten.

Die zweistimmige Harmonieweise in den nördlichen Provinzen erinnert an den Gymel, die mehrstimmige von Wales dagegen eher an den Fauxbourdon. Dies soll hier indess nur ganz kurz erwähnt werden und lediglich den Werth einer allgemeinen Hindeutung haben. Es liegt mir zunächst ob, die vielfach angezweifelte Erzählung des Giraldus durch Musik aus jener Zeit zu belegen. Solches wird aber in einem besonderen Artikel geschehen, und wähle ich als Beispiel den bereits genannten Kukuksgesang. In einem andern Artikel werde ich dann die hier nur mit den Worten des Herrn Dr. Adler berührte, aber nicht weiter besprochene Frage nach dem ursprünglichen Verhältnisse solcher Harmonieweisen zu dem Volksgesange etwas näher erörtern und etwas genauer als bisher zu beantworten suchen.

So bleibt uns also für heute nur übrig, zum Schlusse noch einmal unsere Freude auszusprechen über diese gediegene, die Sache wirklich fördernde Abhandlung des Verfassers, sowie über die echt wissenschaftliche Methode der Untersuchung und Darstellung. *Chr.*

Castelli's Allgemeiner musikalischer Anzeiger.

[Wien 1829—1840.]

In den genannten 13 Jahren gab der als Dichter und Theaterschriftsteller weitbekannte Castelli in Wien auch eine kleine Musikzeitung heraus, obwohl er weder theoretisch noch praktisch in dieser Kunst gebildet war. In seinen »Memoiren« widmet er dem Gegenstande einen kleinen Abschnitt und erzählt uns bei dieser Gelegenheit, weshalb er sich trotzdem die Qualification zur Führung einer solchen Musikzeitung zuerkannte. Es folgen hier seine Worte.

Mein musikalischer Anzeiger.

Im Jahre 1829 gründete ich im Verlage des thätigen Verlegers und Musikalienhändlers Tobias Haslinger ein musikalisches Wochenblatt genannt [Allgemeiner] musikalischer Anzeiger.

Es enthielt kurze Recensionen über alle [?] neuen im In- und Auslande erschienenen Musikwerke und am Schluss jedes Blattes waren musikalische Notizen angehängt.

Es war ein gewagtes und schwieriges Unternehmen für mich; denn ich traute mir wohl zu, die rechte und wahre Ansicht von musikalischen Werken und auch das gebildete, mich nie täuschende Ohr dafür zu haben, und meine Urtheile über ein Musikstück wurden immer von den vorzüglichsten musikalischen Notabilitäten als wahr bestätigt, aber das Wesen musikalischer Composition, der Generalbass, die Berechnung der Ursachen und Wirkungen, die eigentliche Tondichtungskunst war mir fremd.

Dazu kam noch, dass man unter 100 wackern Musik-Componisten kaum einen findet, der auch Herr der Worte ist. Sie wissen was gut und schlecht, was schön und unschön ist, sie erkennen die Schönheiten und Fehler einer Tondichtung, aber sie können dies Alles nicht mit Worten ausdrücken, sie sind Musikcomponisten, aber nicht musikalische Schriftsteller.

Zu meinem und meines Blattes Glücke schlossen sich drei Männer an mich an, die mit der Feder eben so gut umgehen konnten wie mit den Tönen, und sich in beiderlei Hinsicht bereits die allgemeine Achtung erworben hatten.

Digitized by Google

Diese drei Männer waren der Kapellmeister Ignaz Ritter von Seyfried, Hofrath Mosel und Baron Lannoy.

Diese drei tüchtigen theoretischen und praktischen Musiker unterstützten mich auf's Edelste und besonders rufe ich dem Ersteren meinen Dank noch in die andere Welt nach.

So kam es denn, dass das Blatt, welches immer in den Grenzen der Wahrheit blieb, und eher durch Schonung als durch bissigen Tadel zu wirken suchte, sich Bahn brach und 12 Jahrgänge erlebte.

Der musikalische Anzeiger ist auf diese Art ein beurtheilendes Repertorium aller vom Jahre 1829 bis zum Jahre 1840 incl. neu erschienenen Musikwerke und ein Hülfsbuch zur Kunstgeschichte.

Der Gründung und Leitung dieses Blattes danke ich die Auszeichnung, dass ich von allen inländischen und mehreren ausländischen musikalischen Vereinen und Instituten zum Ehrenmitgliede ernannt worden bin.

Noch einen Vortheil aber brachte mir dieses Blatt. Ich kam nämlich dadurch mit den vorzüglichsten musikalischen Kunstnobilitäten in Berührung und ich war von manchen Kämpfen, lustigen Auftritten und Ereignissen Zeuge, welche bisher nicht allgemein bekannt wurden, zu deren Mittheilung ich aber hier den Ort für passend halte.

Der grosse Beethoven konnte mich sehr wohl leiden, so oft er mich sah, fragte er mich immer: »Was giebt's denn wieder für colossale Dummheiten?« Ich erzählte ihm neue Bonmots und Anekdoten, und er lachte immer um so herzlicher, je derber diese waren.

Wenn irgendwo etwas Lustiges vorgenommen werden sollte, so musste ich mitwirken und zum Beweise dessen berufe ich mich auf einen Brief Beethoven's an seinen Freund Holz, welcher schon in Journalen gedruckt erschien und worin er ihm meldete, er wolle dem Musikalienhändler Steiner einen lustigen Streich spielen und dazu wörtlich bemerkte: »Dabei muss Castelli herhalten.«

Als ich meine 1000 Sprüchwörter erscheinen liess, zeigte ich Beethoven dieselben, und da jedes Sprüchwort nur zwei, wenige vier Verse enthielten, gefielen ihm diese sehr, und er sagte zu mir, sie wären ganz dazu geeignet, um Canons darauf zu componiren. Ich liess daher ein Exemplar ganz mit Notenpapier durchschiessen und gab es ihm. Er sagte mir später, er habe bereits einige hinein componirt. Als er starb, hätte ich dieses Büchlein gern als eine Reliquie des grossen Mannes aufbewahrt, allein es fand sich nicht vor.

Als der Musikalienhändler Schlesinger in Wien war, gab er ein glänzendes Gastmahl, wozu auch Beethoven und ich geladen waren. Nach dem Speisen wurde Beethoven angegangen, auf dem Pianoforte zu improvisiren, allein er weigerte sich. Man drang immer mehr in ihn, endlich sagte er: »In's drei Teufelsnamen, ich will's thun, aber Castelli, der keine Idee vom Pianofortespiel hat, muss mir darauf ein Thema angeben. Ich trat zum Instrument, fuhr mit dem Zeigefinger vier Tasten nach einander hinab und die nämlichen wieder zurück, und er lachte, sagte: »Schon gut,« setzte sich zum Clavier und spielte und phantasirte immer unter Einmischung dieser vier Noten eine ganze Glockenstunde, dass alle Zuhörer in Entzücken geriethen.

Eine der spassigsten Begebenheiten war folgende:

Der als tüchtiger Musiker bekannte Abbe Stadler, der Tondichter des befreiten Jerusalem, kam fast täglich in Steiner's Musikalienhandlung; ob er wirklich ein tüchtiger Musiker oder vielmehr ein pedantischer und musikalischer Schulmeister war, wäre wohl zu bezweifeln, denn er war der wüthendste Gegner der himmlischen Beethoven'schen Compositionen, die er baaren Unsinn nannte, und aus einem Concerte immer davon lief, wenn ein Musikstück von Beethoven an die Reihe kam.

Eines Nachmittags befanden sich Stadler und Beethoven bei Steiner, und als der Letztere weg ging, kniete er vor Stadler nieder und sprach: »Ehrwürdiger Herr, geben Sie mir Ihren Segen!« — Stadler, darüber gar nicht verlegen, machte das Kreuz über ihn und murmelte im Tone, als ob er ein Gebet dazu spräche: »Nutzt's nix, so schadt's nix,« Beethoven küsste ihm die Hand, und wir andern lachten.

(Memoiren meines Lebens. Wien 1861. Bd. III, S. 116—119.)

Die Behauptung, »alle« neuen Musikwerke des In- und Auslandes seien in dem »Anzeiger« recensirt, muss man nicht ernsthaftar nehmen, als die übrigen Behauptungen. Recensirt sind im ganzen Jahrgange etwa 40 bis 50 Werke, Bücher und Musikalien! Castelli hatte einen Milchbruder in Berlin, den früher gefeierten, nun vergessenen Ludw. Rellstab. Auch dieser gab zu gleicher Zeit eine solche kleine Musikzeitung (Iris, Berlin bei Trautwein) in Octav heraus, die indess in der Zahl der Recensionen das Vierfache lieferte. Im Uebrigen war die Harmlosigkeit beider Blätter ebenso gross, wie der musikalische Dünkel ihrer, mit dem Generalbass etc. auf gespanntem Fusse lebenden Herausgeber.

Françoise de Rimini,

Oper in vier Acten mit einem Prolog und einem Epilog, Dichtung von den Herren Michel Carré und Jules Barbier, Musik von Herrn Ambroise Thomas; zum ersten Male aufgeführt in der grossen Oper zu Paris im Monat April d. J.

(Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.)

Ich glaube nicht, dass es von grossem Interesse sein dürfte, den Annäherungspunkten nachzuspüren, welche etwa existiren zwischen der von Lord Byron übersetzten Tragödie Sylvio Pellico, der von Constant Berrier, dem Drama von Gustav Drouineau, einem durch den Vers Musset's: »Und Drouineau versinkt in Träume« unsterblich gewordenen romantischen Schriftsteller, dem Vaudeville von Christian Ostrowsky und dem lyrischen Gedichte der Herren Michel Carré und Jules Barbier. Ich denke auch ebenso wenig, dass es besonders nützlich sein würde, die Partitur des Herrn Ambroise Thomas mit jenen zu vergleichen, welche über dasselbe Sujet vor mehr als einem halben Jahrhundert Mercadante und etwa vor sechs Jahren ein anderer weit weniger berühmter italienischer Componist Giuseppe Marcarini geschrieben haben. Die Francesca di Rimini von Mercadante ist im Jahre 1828 in Madrid aufgeführt worden; jene des Signore Marcarini im Theater Carcano zu Mailand.

Schreiten wir nun ohne weitere Einleitung zur Analyse des Dramas, wozu einige Verse von Dante und ein ziemlich dunkles Blatt der Geschichte die Herren Michel Carré und Jules Barbier inspirirt haben.

Folgendes sind die Verse, welche Dante im fünften Gesange der Hölle der Francesca in den Mund legt:

Wir lasen eines Tages mit Entzücken
Von Lancelot, wie Amor ihn umstrickt;
Allein und ohne Argwohn waren wir.
Manchmal aufblickend von dem Buche sah'n wir
Uns Aug' in Aug', entfärbt sich unser Antlitz.
Doch nur ein Umstand war's, der uns besiegt:
Der, als wir lasen, wie der Liebende
Das langersehnte Lächeln nun gebüsst,
Da küsste dieser, der in Ewigkeit
Nicht von mir weicht, den Mund mir ganz erbebend.
Ein Kuppler war ona Gallehaut und dessen Buch. *)
An jenem Tage lasen wir nicht weiter. **)

*) Gallehaut hatte die Liebschaft des Lancelot und der Königin Ginevra begünstigt. Viele Uebersetzer und Commentatoren haben stark gestritten aus Anlass der Interpretation der Verse: *Galeotto fu il libro e chi lo scrisse.* Herr Louis Ratisbonne hat den Sinn mit scharfsuloser Wortgenauigkeit wieder gegeben und ebenso getreu den Gedanken des Dichters übersetzt.

**) La Divine Comédie de Dante, traduction de Louis Ratisbonne, 3 Vol. Michel Lévy frères, editeurs. Paris.

Digitized by Google

in einer der vorhergehenden Terzinen erzählt Francesca, dass sie in Ravenna geboren sei.

Es lag die Stadt, wo ich geboren ward,
Am Meeresufer, wo der Po hinabsteigt,
Um Ruh' zu finden mit seinem Gefolge.

Die Geschichte sagt uns, dass Lanciotto oder Gianciotto Malatesta, Herr von Rimini, welcher die Francesca, Tochter des Guido da Polenta, Herrn von Ravenna, geheirathet hatte, sein Weib mit seinem Bruder Paolo überraschte, und sie beide mit seinem Degen durchbohrte. Lanciotto, ein Krieger von bedeutendem Ansehen, war hässlich und missgestaltet, während im Gegentheil Paolo einen vollendeten Cavalier darstellte. Er war an eine Malatesta verheirathet und älter als sein Bruder, dessen Heirath er vermittelt hatte.

Die Legende hat die Liebe von Francesca und Paolo poetisch gestaltet, und den Charakter, sowie die Physiognomie des Malatesta, eines verabscheuenswürdigen Tyrannen, der seinem jüngeren Bruder die Geliebte entführte, möglichst verdunkelt. Boccacio in seinem Commentar zu Dante, sowie nach ihm Sylvio Pellico und dessen Nachahmer, haben sich, wie es ihr Recht war, mehr zur Fiction hingeneigt als zur Realität. Und so mussten es auch, gedrängt von der doppelten Strömung ihrer dichterischen Phantasie und als dramatische Autoren, die Herren Michel Carré und Jules Barbier machen.

Bei der Umgestaltung der »sehr ausgezeichneten und lamentablen Tragödie von Romeo und Julie« hatte ihnen das Genie Shakespeare's grossen Vorschub geleistet. Das Abenteuer der Francesca und des Paolo war weniger fruchtbar an dramatischen Zwischenfällen, weshalb die Autoren, um den ihnen durch das Bedürfniss der grossen Oper vorgezeichneten Rahmen angemessen auszufüllen, sowohl den Himmel, wie auch die Hölle, ja sogar den Kaiser zu Hülfe rufen mussten.

Der Prolog der Françoise de Rimini lässt uns dem Zusammentreffen Dante's mit Virgil an den Pforten der Hölle anwohnen. Verfolgt von einer hungerigen Wölfin und von einem brüllenden Löwen hat sich der Florentiner Dichter verirrt: ser hat seinen richtigen Weg verloren». Beatrice, die er leise anfleht und die ihren in dem düstern Thale umher irrenden Freund erblickt, schickt zu ihm, um ihn zu führen zu demjenigen, den man den Schwan von Mantua nannte. Nun überschreiten beide mit einander die furchtbare Schwelle, über welcher in feurigen Buchstaben die Worte geschrieben sind: »*Voi che entrate qui lasciate ogni speranza!*«

Man hört das Geschrei und die Verwünschungen der Verdammten, während die von dem Wind entführten Seelen durch den Raum fliegen. Eine sich zärtlich umschlingende Gruppe erscheint vor Dante's Blicken. »Meister, wer sind jene dort?« fragt er seinen Begleiter. »Frage sie selbst,« antwortet ihm Virgil.

Nun beginnen Francesca und Paolo die Geschichte ihrer Liebe; allein überwältigt vom Gefühl können sie nicht vollenden.

Welch Schicksal ist's, das sie sich scheu'n zu sagen?
Für dich, willst du es, soll es nen ersteh'n
Und unter deinen Augen sich entrollen.

Lassen wir die beiden Dichter unsichthar dem Drama assistiren, das sich vor unseren Augen abspielt. Wir werden sie in derselben Attitüde vereint wieder finden, wenn der Vorhang zur Entwicklung vor dem Tableau der Apotheose sich heben wird.

Francesca und Paolo sitzen neben einander in einem Oratorium von byzantinischem Stil und lesen in demselben Buche. Es sind die Liebesgeschichten von Lancelot und der Königin Ginevra, welche Gallehaut erzählt. Und das Kuss, den die schöne Königin ihrem Ritter giebt, wagt Francesca dem Paolo nicht zu verweigern.

O du beglückter Ritter!
Welch artige Vorrede für ein Liebesduett!

Die Unterhaltung der beiden Liebenden wird durch die Ankunft des Guido da Polenta unterbrochen, der eine schlimme Nachricht überbringt. Die triumphirenden Guelfen haben, und Malatesta ist es, der sie anführt. Rimini wird, ungeachtet des kriegerischen Feuers, das den Paolo entflammt, ihnen nicht Widerstand leisten. Die Bürger und die Soldaten scheinen so wenig aufgelegt zu sein die Stadt zu vertheidigen, dass sie sich schon darauf einüben, »es lebe der Kaiser« zu rufen. Und der junge Ascanius mag noch so sehr sich anstrengen, ihren patriotischen Eifer aufzustacheln; es ist, als ob er sänge:

Guelfen, Gibellinen, einerlei!

Da kommt Malatesta! Mit dem Klange der Fanfaren vermischen sich die Zurufe des Volkes. Derjenige, den seine Mithürger als einen Verräther verjagt haben, wird nun wie ein Held begrüsst:

Ruhm und Ehre
Dem mächtigen Krieger,
Der seine Siege
Mit Milde krönet.

Malatesta hat nicht blos die wackeren Leute pardonnirt, welche nicht einmal daran gedacht haben, sich zu vertheidigen, sondern er verzeiht ebenso seinem Bruder, der ihm in sehr scharfen Ausdrücken seine Felonie vorwirft. Die schönen Augen der Francesca sind es, welche den furchtbaren Krieger plötzlich zahm gemacht haben; und als die Tochter des Guido da Polenta Miene macht, sich zu entfernen, erklärt Malatesta, dass, nachdem man ihm eine Geisel anbietet, sie es sei, welche er auswähle.

Zu Anfang des zweiten Acts ist das Opfer, welches das »Wohl Aller« der Francesca auferlegt, auf dem Punkte, sich zu erfüllen. Malatesta hat jedoch an seine Grossmuth gewisse Bedingungen geknüpft. Paolo ist kämpfend an der Spitze einer handvoll Missvergnügter gefallen. Ascanio, der ihn fallen sah, hat seinen letzten Seufzer aufgefangen und bestätigt der Francesca die schreckliche Nachricht:

Paolo kann nicht mehr sehen eure Thränen,
Erspart euch also überflüssig Klagen.

Indessen werden alle Glocken geläutet, und der Priester erwartet am Altar die Gatten, welche der Himmel zu segnen im Begriffe ist.

Die Ceremonie geht eben zu Ende, als ein grosser Tumult die derselben Anwohnenden aus der Kapelle ruft.

Für todt zurück gelassen und durch ein Wunder gerettet, ist Paolo zurückgekehrt, und nach einigen Augenblicken, die dem Glücke des Wiedersehens der von der Geliebten bewohnten Stätte geweiht sind, hört er die von Orgelklang begleitete fromme Hymne und befragt Ascanio um die Veranlassung. Als dieser zögert, erwacht in Paolo's Seele ein furchtbarer Verdacht. Er stürmt über die Stufen des Tempels, erblickt seinen Bruder und neben ihm »kniend mit gefalteten Händen und zur Erde geneigter Stirne« Francesca!

Der junge Ritter sinkt bewusstlos nieder; seine Wunde bricht wieder auf, allein er wird leben. Guido da Polenta versichert dies seiner Tochter, während man den Verwundeten weg bringt. Und Francesca, die sich maasloser Freude überlässt, singt:

Er lebet! er, den ich beweint,
Erhebt sich aus dem Staube!

Und der Vorhang fällt während einer Roulade der Prima Donna.

(Schluss folgt.)

Digitized by Google

[91] Das zur Ausschreibung einer

Preis-Concurrenz für Compositionen für Violoncell und Pianoforte

in HAMBURG zusammengetretene Comité beehrt sich hiemit bekannt zu geben, dass 99 Concurrent-Compositionen eingelaufen sind, und dass die Preise nach dem Votum der drei Herren Preisrichter folgenden Werken zugesprochen wurden:

Gruppe B. } Sonate von **G. H. Witte** in Essen,
} Sonate von **Gustav Jansen** in Köln.

Diese zwei Werke erhielten ausserdem gemeinschaftlich die von Herrn **J. Rieter-Biedermann** gestiftete Extraprämie von 300 ℳ, die für das beste von allen prämiirten Werken ausgesetzt war.

Gruppe C. Drei Stücke von **Konrad Heubner** in Waldpark bei Dresden,
- D. Drei Stücke von **G. H. Witte** in Essen,
- E. Leichtere Sonate in G von **Ludw. Fraatz** in Hamburg,
- F. Drei Stücke von **Luise Adolpha Le Beau** in München.

Die für Gruppe A (Concertstücke) ausgesetzte, dort aber nach dem Urtheil der Preisrichter nicht zur Verwendung gekommene Prämie ist den Bestimmungen des Preisausschreibens gemäss in Gruppe B zur Mitverwendung gelangt.

Die nicht prämirten Werke sind bei Herrn Buchhändler Grädener in Hamburg persönlich oder schriftlich zurückzufordern; 6 Wochen nach dieser Veröffentlichung wird Herr Grädener, persönlich unter strenger Discretion, die Motto-Couverts öffnen, um die Rücksendung der nicht abgeforderten Werke bewirken zu können.

Hamburg, den 19. Mai 1882.

Das Comité:

Professor Dr. **Niels W. Gade**, Kopenhagen
Kapellmeister **Carl Reinecke**, Leipzig } Preisrichter.
Professor **Julius von Bernuth**, Hamburg

Th. Avé-Lallemant
Präses Dr. **E. Gossler**
K. Grädener
Dr. **G. Hachmann**
Heinrich von Ohlendorff
Julius Schultz
Oberst **Streccius**
} in Hamburg.

[92] **Günstige Offerte für Musiker!**

Eine Menge Blas- und Streich-Instrumente, aus einem Nachlasse herrührend, sind billig zu verkaufen. Reflectanten wollen sich gefl. an *August Reinzig* in *Radeburg b. Dresden* wenden.

[93] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

ELOHENU

Hebräischer Gesang
für
Violoncello
mit Begleitung von kleinem Orchester oder Pianoforte
von
Friedrich Gernsheim.

Orchester-Partitur Pr. 4 ℳ 50 ₰ netto.
Orchester-Stimmen Pr. 2 ℳ 50 ₰. (Violine I, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass à 15 ₰.)
Mit Pianoforte . . . . . Pr. 2 ℳ.

[94] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SUITE

für Pianoforte und Violine
von
Woldemar Bargiel.

Op. 17.

No. 1. Allemande . . ℳ 1. 50. | No. 3. Burleske . . ℳ 1. 50.
No. 2. Sicilienne . . . — 1. 50. | No. 4. Menuett . . — 1. —.
No. 5. Marsch . . . ℳ 2. 50.

Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

[95]

Joh. Seb. Bach.

Concerte für Pianoforte und Orchester,
für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet
von
Paul Graf Waldersee.

No. 1. E dur . . . ℳ 5. — | No. 4. F moll . . . ℳ 3. —
No. 2. A dur . . . — 3. 50. | No. 5. G moll . . . — 3. 50.
No. 3. D dur . . . — 4. — | No. 6. D moll . . . — 5. 50.

[96] Im Verlage von **Julius Hainauer**, Kgl. Hofmusikalienhandlung in Breslau, erschienen **soeben**:

Louis Köhler.

Op. 302. **Kleine Clavier-Etuden nebst beliebten Motiven ohne Unter- und Uebersetzen und ohne Octavengriffe für den Unterricht** . . Pr. 3 ℳ 50 ₰.

Op. 303. **Beliebte Melodien in Etuden zum Nutzen und Vergnügen im Clavierunterricht** . Pr. 4 ℳ 50 ₰.

[97] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Sechs

Clavierstücke

von
Carl Heymann Rheineck.
Op. 1. Pr. ℳ 3. 50.

Einzeln:

No. 1. Allegro vivace . . . . Pr. ℳ 1. —.
No. 2. Un poco allegretto . . . — —. 50.
No. 3. Un poco allegretto . . . — 1. —.
No. 4. Allegretto . . . . . — —. 50.
No. 5. Allegro vivace . . . . — 1. —.
No. 6. Allegretto . . . . . — —. 50.

[98] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Sechs Lieder

für
eine Singstimme
mit Begleitung des Pianoforte
componirt
von
Eduard Hille.

Op. 46.

Complet Preis 2 ℳ 50 ₰.

Einzeln:

No. 1. Abendlied: »So weit mein irdisch Auge späht«, aus dem Dänischen des Jürgen Grünwald Juul von *P. J. Willatsen.* 50 ₰.
- 2. Klein Käthchen: »Denkst du noch an's Spätjahr«, aus dem Dänischen des *E. Plouy.* 50 ₰.
- 3. Wir Drei: »Wir sassen am Fenster«, von *Gustav Gerstel.* 50 ₰.
- 4. Scheiden: »Eine grosse Pein ist das«, Wendisches Volkslied. 50 ₰.
- 5. »Immer leiser wird mein Schlummer«, von *Herm. Lingg.* 50 ₰.
- 6. So lieb' ich dich: »So viele Blumen im Felde blühn«, von *Wilh. Wendebourg.* 50 ₰.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Am Rabensteinplatz 2. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 7. Juni 1882. **Nr. 23.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Deutsche Musiker in Schweden. I. J. C. F. Haeffner. — Ruhlmann's Geschichte der Bogeninstrumente. (Fortsetzung.) — Françoise de Rimini, Oper in vier Acten; aufgeführt in der grossen Oper zu Paris. (Schluss.) — Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Deutsche Musiker in Schweden.

Von Dr. **A. Lindgren** in Stockholm.

Unter diesem Titel beabsichtige ich die Aufmerksamkeit auf einige deutsch geborne Meister zu lenken, die, obschon den grossen Talenten angehörend, dennoch in Deutschland bisher nicht nach Würde geschätzt waren, und zwar nur deswegen, weil der Schwerpunkt ihrer Wirksamkeit mehr oder weniger in Schweden lag.

I

J. C. F. Haeffner.

In jener Zeit, wo die schwedische Poesie unter dem mächtigen Schutze des Dichterkönigs Gustav III. eins ihrer schönsten Blüthenalter durchlebte, erhielt Schweden, und zwar unter denselben Schutze, auch eine Tonkunst im höheren Sinne des Wortes. Bis dahin hatte es daselbst kaum eine solche gegeben; wenigstens waren die Keime einer solchen, welche möglicherweise zu Tage getreten, nicht gehörig gehütet und gepflegt worden. Es darf daher auch nicht Wunder nehmen, dass, da wenig Einheimisches sich vorfand, welches einem solchen Baue hätte zur Grundlage dienen können, es hauptsächlich nach Schweden gerufene Fremdlinge waren (*Uttini*, *Naumann*, *Vogler*, *Kraus* u. A.), welche daselbst unter Gustav's III. Regierung eine musikalische Oeffentlichkeit ins Leben riefen. Mehr dürfte es dagegen verwundern, dass mehrere dieser Fremdlinge sich in Schweden so einleben konnten, dass ihre Schöpfungen als schwedische bezeichnet werden können, was von keinem in solchem Grade als von dem Manne gesagt werden kann, von dessen Wirken wir hier ein kleines Bild zu entwerfen gedenken. Naumann schenkte uns z. B. die Oper »Gustav Wasa«, Kraus componirte die Musik zu Gustav's III. Leichenbegängniss, Haeffner aber gab uns ein Choralbuch und einen Studentengesang.

Johann Christian Friedrich Haeffner wurde am 2. März 1759 in Oberschönau in der Grafschaft Henneberg geboren. Sein Vater war Lehrer. Zeitig schon erwachte im Knaben der Hang zur Musik. »Vom 9. Lebensjahre an«, so erzählt er selbst, »spielte ich zu der Kirchenmusik, welche des Sonntags von den Schulknaben, den Handwerkern und Bauern aufgeführt wurde und bei welcher der Lehrer als Kapellmeister fungirte, die Orgel.« Haeffner studirte unter der Leitung Vierling's und erhielt später an mehreren Theatern, wie z. B. in Frankfurt a. M., Hamburg u. a. Anstellung als Musikdirector. Im Jahre 1780 kam er nach Stockholm, wo er an der deutschen Kirche als Organist und an der nicht lange vorher (1773) errichteten königlichen Oper als Hilfsgesanglehrer angestellt wurde. In Stockholm gefiel es ihm jedoch niemals recht. Nicht allein, dass man an seiner wunderlichen, heftigen Weise Anstoss nahm, auch die Schwierigkeit, welche ihm das Erlernen der schwedischen Sprache bereitete, verursachte ihm so manche Widerwärtigkeit. Er gerieth in ein gespanntes Verhältniss nicht nur zu seinen Vorgesetzten, sondern auch zu seinen Kameraden und Untergebenen. Dessenungeachtet wurde er 1783 zum ordentlichen Gesanglehrer befördert und 1794 zum Kapellmeister ernannt, war Vicarius für Vogler und von 1799 bis 1808, in welchem Jahre er nach Upsala übersiedelte, alleiniger Kapellmeister.

In dieser Zeit trat Haeffner auch als Tonsetzer auf, dieses jedoch mit wenig Glück. Seine Opern (Electra, Renaud u. a.) gingen spurlos über die Scene und gewannen kein Publikum. Haeffner versuchte zwar den von *Gluck* eingeschlagenen Weg zu gehen, wurde aber dabei trocken und steril, denn er vermochte nicht, wie Gluck, die musikalische Declamation zu einem treuen Ausdruck des menschlichen Innern zu gestalten, sondern seine Recitative wurden nur ein einförmiges Predigen. Höheren Flug nahm dagegen seine Eingebung in seinen Quartettgesängen. Er schrieb in jener Zeit unter Anderem den herrlichen Gesang »Huldа Rosa« (Holde Rose). Auch ein Choralbuch arbeitete er aus, doch fand dasselbe keine Annahme.

In Upsala, wo Haeffner im Jahre 1808 Musikdirector und 1826 Organist der Domkirche wurde und wo er sein eigentliches Wirksamkeitsfeld fand, gefiel es ihm viel besser. Hier lachte man nur über seine Eigenheiten, übersah seine Fehler und schätzte das unter der rauhen Hülle pochende, warmfühlende Herz. Hier, unter der lebensfrohen studirenden Jugend fühlte er sich heimisch und wenn er auch gleichwohl manchmal, wenn ihm diese Jugend nicht nach Wunsch war, fluchte und schimpfte, so war er doch in der nächsten Minute bereits wieder freundlich und gut. In Upsala erhielt auch seine Tonsetzergabe neues Leben, sodass er nicht nur Oratorien schrieb, »*Försonarens på Golgatha*« (Der Erlöser auf Golgatha) u. a., welche recht hübsche Stücke enthalten, sondern auch zahlreiche Quartettgesänge componirte und eine Menge Chöräle unarbeitete. All das reiche, unwechselnde Musikleben, welches noch heutigen Tages in Upsala pulsirt, ist unbestreitbar sein Werk, denn er schuf geradezu aus Nichts. »Weit entfernt davon — sagt Beskow — »mit vornehmer Geringschätzung auf die sich darbietenden unbedeutenden Mittel herabzublicken oder sich durch Hindernisse entmuthigen zu lassen, begann er Chöre und Orchester zu organisiren, ging von Haus zu Haus und suchte Alle auf, welche Talent und Anlage, und war es auch nur eine Spur davon, besassen, lud sie zu sich ein, versprach

Digitized by Google

ihnen Gratisunterricht und ermunterte sie dann mit Belobigungen, welche, wenn auch oftmals übertrieben, doch viel zu dem bewundernswerth raschen Vorwärtsschreiten der Arbeit beitrugen.«

Zu der von Geijer und Afzelius 1814—16 herausgegebenen Sammlung von Volksliedern*) hatte Haeffner die Musik zu ordnen und zu harmonisiren. Schon als Kind hatte er sich in den Gebirgsgegenden Thüringens gern unter den Köhlern aufgehalten, um, während der Nachtwind leise durch die Gipfel uralter Bäume rauschte, ihren Gesängen, den »Snapperliederne«, zu lauschen. Als in den 1780er Jahren einige Lappländer nach Stockholm kamen, wurden sie von Haeffner aufgefordert, ihn in seiner Wohnung zu besuchen. Hier lauschte er dann, während er sie mit Kaffee, Branntwein und Tabak bewirthete, ihren Gesängen, deren Melodien er aufzeichnete. Dieses Interesse für die Volksmusik bethätigte ihn auch zur Ausführung vorerwähnten Auftrages. Seine Harmonien zu den schwedischen Volksliedern**) werden selbst heutigen Tages noch vielfach beibehalten. Dass er in den schwedischen Volksliedern eine besondere, diesen eigeothümliche Tonart entdeckt zu haben glaubte, dürfte hingegen zu seinen wunderlichen Ideen zu rechnen sein. Im Zusammenhange mit seinen abstracten Ideen stand auch seine alterthümliche und unrhythmische Behandlung des Chorales und der Messe. Beiläufig sei hier bemerkt, dass diese Vorliebe Haeffner's für die Musik des Mittelalters ein der neuromantischen Dichterschule verwandter Zug war, welche zu Anfang dieses Jahrhunderts unter dem Namen »Phosphorismus« in Schweden auftrat und gleichfalls die Rückkehr zum Mittelalter, zu dem phantastischen, dunklen und theilweise rohen Leben desselben erstrebte.

Lange schon hatte sich in Schweden der Mangel eines zeitgemässen Psalmbuches bemerkbar gemacht. Schliesslich erhielt man 1819 Wallius' herrliches Psalmbuch, zu welchem Haeffner die Choräle auszuarbeiten hatte. Für die Grundsätze, welche er in seiner Choralsetzung befolgte, hatte er viele Vorwürfe entgegen zu nehmen und manchen Streit auszufechten; selbst noch lange nachher, ja bis zu diesem Tage, sind die Angriffe gegen dasselbe nicht völlig verstummt.

Es ist nicht zu läugnen, dass viele dieser Kritiken begründet sind, und unser Choralbuch einer nochmaligen Umarbeitung bedürftig ist. Möge man nur dann, wenn dieses geschehen wird, nicht vergessen, die ersten Jahrhunderte der Reformation um Rath zu fragen, nicht allein hinsichtlich einer frischeren Rhythmik, sondern auch einer würdigen und stilreichen Harmoniestrenge; man wird dann finden, dass Haeffner in letzterer Hinsicht glücklicher als Viele gewesen ist. Man möge sich daher vielmals bedenken, ehe man in *diesem* Punkte einen anderen Weg einschlägt.

Zur grössten Ehre gereicht es jedoch Haeffner, der Schöpfer des schwedischen Studentengesanges zu sein und für ihn Chöre geschaffen zu haben, welche noch heutigen Tages zu seinen werthvollsten Schätzen zählen. Es genügt hier auf seine unvergessliche Musik zu den Gesängen: »Under Svea banére (Unter Svea Banner), »Samloms bröder« (Brüder, gesammelt!) und vor allen anderen auf Atterbom's »Vikingasätten« (Wikinger-Höfe) und Fahlkranz' »Låt dina portar upp« (Mach deine Pforten auf!), welche beiden letzteren Stücke in ihrer Vereinigung des Einfachen und Grossartigen ihres Gleichen suchen, hinzuweisen. Derjenige, welcher »Vikingasätten« von dem berühmten Studentenchor Upsalas hat singen hören, wenn dieser nach beendigtem Frühjahrsconcerte die Treppe zum »Carolinasaale« in Upsala in geschlossenen Reihen hinabzieht, das ganze Gebäude von den breiten und mächtigen Harmonien wiederhallen lassend — hat sicher mit einem unbeschreiblichen, überwältigenden Gefühle erfahren, was Haeffner für den Upsalenser Studentengesang, und damit für die schwedische Tonkunst überhaupt, zu bedeuten hat.

Daher enthält auch die auf das dem Meister, erst lange nach seinem Tode am 28. Mai 1833, auf dem Friedhofe bei Upsala errichtete Denkmal eingeschriebene Inschrift: *»In schwedischen Tönen lebt das Andenken des Fremdlings«*, eine bedeutungsvolle Wahrheit.

*) Neulich wieder herausgegeben von R. Bergström und L. Höijer.

**) Sie sind in der Allgem. Musikal. Zeitung 4. Sept. 1816 besprochen.

Rühlmann's Geschichte der Bogeninstrumente.

Die Geschichte der Bogeninstrumente, insbesondere derjenigen des heutigen Streichquartettes, von den frühesten Anfängen an bis auf die heutige Zeit. Eine Monographie von **Julius Rühlmann.** . . . Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von dessen Sohn Dr. Richard Rühlmann, Professor am kgl. Gymnasium zu Chemnitz.

Braunschweig, Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn. 1882. 2 Bände.

Erster Band: Text, XII und 349 Seiten gr. 8, mit eingefügten Holzschnitten.

Zweiter Band: Atlas mit 13 Tafeln Abbildungen musikalischer Instrumente, in quer Grossfolio.

(Fortsetzung.)

Was wir soeben bei einem Citat aus dem Sachsenspiegel bemerkten, kann insoweit, aber auch nur insoweit, auf die allgemein musikalischen Ausführungen des Verfassers Anwendung finden, als diese mitunter ohne Noth in Gebiete abschweifen, welche demselben durch seine Studien nicht sehr vertraut waren. Von den Minstrels und Spielleuten hat Rühlmann eine recht unvortheilhafte Meinung gefasst. Die »Kenntniss der vielstimmigen Harmonie« spricht er ihnen noch im 14. Jahrhundert ab, und will lediglich zugeben, »dass ihnen die Consonanz der Quinte und Octave, ja wahrscheinlich auch der Quarte und Terz nicht mehr ganz fremd war«. (S. 174.) Nun war damals aber das, was wir musikalische Harmonie nennen, bereits allgemeines Eigenthum. Wenn der Verfasser den Zustand der englischen Musik in jenen Jahrhunderten gekannt hätte, so würde er nicht daran zweifeln, und dann hätte sich sein Gesammturtheil über die mittelalterlichen Musikanten — die er jetzt sämmtlich in einen Topf wirft — auch wohl bedeutend günstiger gestaltet. Er schreibt: »Wenn wir erwägen, dass diese Leute bei ihrer noth wendig unstäten und ungeregelten Lebensweise verachtet, ja für recht- und ehrlos gehalten, wenig Antrieb gehabt haben werden, sich in ihrer Kunst zu vervollkommnen; wenn wir bedenken, dass sie genöthigt waren im Verein mit Gauklern und Possenreissern, Erzählern und Sängern abgeschmackter, nicht selten unflätiger Mären und Lieder zu wirken, welche mehr bemüht waren durch solche, als durch die Musik ein ihnen an Rohheit mindestens ähnliches Publikum zu unterhalten; endlich dass es ihnen dadurch auch an eigenem Geschmack ebenso sehr gemangelt haben wird, wie an Mustern und Vorbildern, nach denen sie sich hätten herandilden können, so müssen wir zu dem Schlusse kommen, dass ihre Musik in hohem Grade armselig, ungeregelt, geschmacklos und unedel gewesen sein müsse. Da nun aber die Instrumentalmusik ausschliesslich in ihren Händen war, die schulmässig für den Dienst der Kirche erzogenen Musiker aber, die sogenannten Cantores, sich mit Instrumentalmusik gar nicht, weder als Componisten, noch ausübend, damals befassten, so ergiebt sich, dass an eine

Digitized by Google

Vereinigung von Instrumenten, welche den Namen eines Orchesters verdient, bei solchen Aufführungen noch nicht gedacht werden kann.« (S. 174—175.) Was zunächst das Orchester anlangt, so hätte der Verfasser nur in grossen Städten wie London und Paris, wo die verschiedensten Nationen musicirend zusammen strömen, gehen sollen, um zu erfahren, dass ein wirklich orchestrales Zusammenwirken möglich ist, ohne mehrstimmige Musik in unserem Sinne zu machen. Die Negermusik zum Beispiel, welche man in ruhigen Strassenwinkeln von London und anderswo hören kann, besitzt in ihrer Art ebenfalls ein Orchester, das wird sich Niemand ausreden lassen, der einmal Ohrenzeuge davon war. Auch den Minstrels, den öffentlichen Spielleuten des Mittelalters wird es an einem Orchester im weiteren — aber doch immer noch im eigentlichen — Sinne des Wortes nicht gefehlt haben. Ein Orchester ist vorhanden, wenn verschiedene Instrumente so zusammen wirken, dass aus den contrastirenden Klängen derselben eine wirksame Gesammtharmonie entsteht. Will man die Fähigkeit, etwas derartiges einrichten zu können, unseren alten Musikern absprechen? Freilich, wer sie sich so verlumpt vorstellt, wie der Verfasser es thut, dem mag so etwas bekommen. Aber es ist ein gründlicher Irrthum, zu meinen, das ungebundene »fahrende« Leben in Gemeinschaft mit allerlei bedenklichen Elementen sei der Ausbildung der Kunst hinderlich gewesen. Erfahrungsmässig ist es im Gegentheil dem Aufkommen ausserordentlicher Talente ganz besonders förderlich; daraus erklärt sich ja auch, dass die Ausdrücke »liederliche Wirthschaft« und »geniale Wirthschaft« gleichbedeutend geworden sind. Das Wanderleben war für diese Musiker alles andere eher als ein Ruhepolster, auf welchem ihre Talente einschliefen. Der Erwerb hielt sie munter; selbst im Winter, wo die Wege verschneit waren, sannen sie auf Künste und Kunststücke, um im nächsten Frühling, wenn der Tanz auf dem Anger zur Zeit der ersten Veilchen begann, der erschreckend grossen Concurrenz zu begegnen. Auch muss man sich diese Musiker nicht von den gelehrteren Cantoren streng geschieden denken. Im wirklichen musikalischen Leben fanden vielfache Berührungspunkte statt, namentlich bei öffentlichen Festen und allbekannten volksmässigen Musikstücken; alles Volk sang die Lieder und »die Spielleute führten den Gesang«, schreibt der Limburger Chronist. Was das Volk sang und die Spielleute in ihrer Weise arrangirt vortrugen, das bearbeiteten die gelehrten Contrapunktisten ebenfalls wieder auf ihre Weise, und Einer nahm und lernte vom Andern. Wenn die Minstrels in England und die fahrenden Spielleute bei uns im sechzehnten Jahrhundert immer mehr zu verachteten Landstreichern und Bettlern herabsanken, so waren die Ursachen mehr gesellschaftlicher als künstlerischer Art. Die mittelalterlichen Lebensformen hatten sich inzwischen aufgelöst und anderen Platz gemacht. Der eine Theil der Musiker, welcher sein Leben und seinen Bildungsgang den neuen Verhältnissen gemäss einrichtete, nahm eine geachtete Stellung ein und wurde derjenige, durch den sich die Kunst fortbildete; der andere Theil, der in der neuen Zeit träge das Mittelalter fortsetzen wollte, wurde immer mehr ein bedeutungsloser verachteter Bodensatz, höchstens dazu dienlich, die alten Lieder und Tanzweisen unter dem Volke zu erhalten.

Vom Anfange des 15. Jahrhunderts datirt der Verfasser die schärfere Unterscheidung der Arm- und Knie-Violen (»Viola da braccio und Viola da gamba), und zwar meint er: »Diese Erscheinung fällt mit derselben Epoche zusammen, in welcher in den Niederlanden die polyphone Musikperiode sich herausbildet, die sich durch das Auftreten dreier Männer kennzeichnet: *Dufay*, *Binchois* und *Dunstable*, durch deren talentvolles und glückliches Bemühen im Wesentlichen die vielstimmige Musik erst geschaffen wurde, indem sie durch ihre Compositionen zunächst die Selbständigkeit der Singstimmen, damit aber auch, wenngleich noch nicht klar ausgesprochen, so doch schon annähernd, die Feststellung und Theilung der Singstimmen in vier verschiedene Gattungen, Discant Alt Tenor und Bass, begründeten.« (S. 175.) Die Verdienste dieser Meister, die hier nicht sehr klar formulirt sind, auf sich beruhen lassend, wollen wir nur bemerken, dass der von Rühlmann zum Niederländer gestempelte *Dunstable* ein Engländer war und zwar das Haupt der altenglischen Contrapunktisten. Hier hat man also ein neues Beispiel von der unter uns Mode gewordenen Uebertreibung der Verdienste der Niederländer auf Kosten Anderer, namentlich der Engländer.

Wie hier dann ganz richtig bemerkt wird, schloss sich an die mehrstimmigen Compositionen der Contrapunktisten, die zunächst den Singstimmen galten, auch das Saitenspiel, wodurch die Mannigfaltigkeit der diesem Zwecke dienenden Instrumente bedeutend gefördert wurde; namentlich mussten die instrumentalen Vertreter der Mittelstimmen neu erfunden oder doch bedeutend verbessert werden. Der Verfasser ist geneigt, die Instrumente von dem damaligen Gesange gänzlich abhängig zu machen, was sicherlich zu weit geht. Er vermuthet, man habe dieselben auch nach den Gesangsstimmen gruppirt; »doch erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts — sagt er — theilte man sie nach der damaligen Benennungsweise ein: die hohen in *triplum* oder Discant (Sopran); die weniger hohen in *motetus*, was unserm Alt entspricht; die Mittelstimme in *tenor*, der die Melodie hielt, und die tiefen in *contratenor*, die den Bass bildete. Dadurch gewann man in jeder Gattung von Instrumenten [nämlich auch bei Flöten, Oboen, Cornetti etc.] eine vollständige Familie, welche diese vier Stimmen darstellten.« (S. 176.) Seine Worte gehen also darauf hinaus, zu erweisen, dass man die Instrumentalfamilien schon damals quartettweise ordnete. Nun bedeutet aber das Wort *Triplum* »die dritte Stimme«, und es wurde hiermit die Oberstimme benannt, weil sie als dritte (Knaben-) Stimme zu den beiden früheren (Tenor und Discant) hinzu kam. Das geschah aber weit früher als zu Ende des 15. Jahrhunderts. Wenn nun auch immerhin die Oberstimme einer Instrumentengruppe »Triplume genannt ist, jedenfalls kann es nicht im Sinne eines vierstimmigen Satzes geschehen sein. Der Verfasser hat sich dies offenbar nicht recht klar gemacht.

Wenn wir weiter lesen, so überzeugen wir uns immer mehr, dass der eifrig forschende Mann den Instrumenten eine grössere Aufmerksamkeit zuwandte, als der Entwicklung der musikalischen Kunst. Freilich mit Recht; aber die daraus resultirenden Mängel werden um so fühlbarer, weil die allgemeinen musikalischen Verhältnisse gut einer gewissen Breite behandelt sind. Die alten Instrumentisten betrachtet er als »blos mechanisch gebildete Musiker«, denen die »eigentlich musikalischen Elementarkenntnisse« vollständig fehlten, da diese nur durch mehrjährige Studien in bestimmten Schulen zu erlangen waren, u. s. w. Das Alles ist nach unserem Dafürhalten einfache Einbildung. Der Verfasser muss übrigens einige Zeilen weiter selber gestehen, dass es immer noch nicht möglich ist, die Beschaffenheit ihrer Musik hinsichtlich der Composition urkundlich nachzuweisen« (S. 178) — nämlich deshalb nicht, weil die Musikstücke von [deutschen] Instrumentalisten bis zu Anfang des 16. Jahrhunderts fehlten. Das ist ebenfalls Uebertreibung, denn von dem hochbegabten *Conrad Paumann* oder *Paulmann* sind im zweiten Bande der »Jahrbücher für musikalische Wissenschaft« eine ganze Reihe von Instrumentalsätzen publicirt. Rühlmann hat freilich, wie aus seinen Notizen hervorgeht, jene grundlegende Arbeit über Paumann gänzlich unbeachtet gelassen, also die genannten »Jahrbücher« niemals zur Hand genommen. Dies ist aber nicht der Weg, um durch gemeinsame wissenschaftliche Arbeit die Kunst der Vergangenheit zu erkennen. Unter den Deutschen ist ein solches Ignoriren leider

Digitized by Google

Mode. Die gediegensten und nützlichsten Arbeiten bleiben unbeachtet, wenn der Name des Verfassers oder des Herausgebers zufällig unbeliebt ist; hierin ist unser Zustand noch ganz kleinstaatlich, unsere Denkweise krähwinkelig. — Zum Schlusse kommt Rühlmann von der etwas zu breit gerathenen allgemein historischen Ausführung auf seine Instrumente zurück und beschliesst das Kapitel mit einigen trefflichen unanfechtbaren Sätzen.

Nun zum Abschnitt IX: Die alten Violen. Diese sollen ein weiteres Entwickelungsstadium unseres Instruments vertreten, welches sich allmälig von der Fidel loslöst und nach dem Uebergange der Violenformen sich zu der selbständigen Viole emporschwingt. »Sahen wir im 15. Jahrhundert, wie man bemüht war, aus der eigentlichen Fidelform durch ein Heranziehen der veralteten Geigenform und einer Verbindung ihrer Vorzüge mit dem grossen Gewinn der Zargen an den Fideln zu einer neuen dritten Gestaltung zu gelangen, so tritt nun im 16. Jahrhundert dieses Streben nur um so klarer und bestimmter hervor. Wir haben in den letzten Abbildungen gesehen, dass es nicht mehr genügte, Zargen überhaupt zu haben: Zwischentheile, durch welche sich eine Einbiegung in der Mitte des Instrumentkörpers herbeiführen liess, sondern dass man nun die Nothwendigkeit erkannte, die Zargen durch eine dreifache Theilung in Ober-, Mittel- und Unterbügel zu zerlegen, und zwar geschieht dies in dem Auseinanderhalten des Ober- und Unterbügels durch Mittelstücke, die sich in scharfen Ecken völlig von denselben absetzen.« (S. 182.) Die erste Eigenthümlichkeit, welche uns also bei diesen »alten Violen« entgegentritt, ist die Verbesserungssucht der Zargen. Wir sehen an den drei Figuren Tafel IX, Fig. 1, 2 und 3, wie weit man mit derartigen Ausschreitungen kommen kann. Die in diesen Figuren dargestellten Instrumente zeigen uns nämlich fast unförmlich grosse Mittelstücke, welche die Schönheit des Instruments wesentlich beeinträchtigten. Die Mehrzahl der auf den nächsten Tafeln abgebildeten Instrumente sind aus musikalischen Lehrbüchern des 16. Jahrhunderts entnommen und fürchtet Rühlmann, dass die naturgetreue Darstellung derselben aus dem Grunde, weil die Musikschriftsteller jener Zeit nebenbei nicht auch noch grosse Meister in der Kunst des Zeichnens sein konnten, etwas gelitten haben könnte. Es ist auch anzunehmen, dass diese Musiker, um es zugleich ihren Schülern recht anschaulich zu machen, die gerade in Rede stehende Verbesserung eines bestimmten Instrumententheiles möglichst drastisch zu zeichnen versuchten, wodurch die Individualität des Ganzen beeinträchtigt wurde. Fig. 3 a, b, c sind Martin Agricola's »Musica instrumentalis« entnommen. Derselbe giebt zu den Abbildungen eine ausführliche Erklärung über die Spielart, welche Rühlmann zum grossen Theile hier abdruckt, da sie manches Interessante bietet. Hierauf geht Rühlmann auf ein anderes Werk derselben Zeit näher ein, auf die Geigenschule von Hans Gerle, erschienen 1532 zu Nürnberg unter dem Titel: »Musica teutsch auf die Instrumente der grossen und kleinen Geygen, auch Lauten, welchermassen die mit grund und art irer Composition ausz dem Gesang in die Tabulatur zu ordnen und zu setzen ist, sampt vorbergener applikation und kunst. — Darinnen ein liebhaber un anfenger berurter Instrumente, so darzur lust und neygung tregt, on ein sonderlisse Meister mesürlich durch tegliche übung leichtlich begreiffe und lernen mag, vormals im Truck nye und ytzo durch Hans Gerle, Lutinist zu Nürnberg ausgangen.« Als allgemeine Bemerkung schickt Rühlmann der nähern Beschreibung der einzelnen Geigen von Gerle voran: »Die grossen Geigen Gerle's haben fünf oder sechs Saiten, gewöhnlich sieben Bünde und unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Grösse in drei Arten, nämlich in Discant-, Tenor- oder Alt- und Bassgeigen. Ueber die Handhabung der Geigen bemerkt Gerle: „Nimm den Geigenhals in die linke Hand . . . . zwischen die Beine.“ Es sind foiglich Kniegeigen oder Viola di gamba. Jede Saite hat ihre besondere Benennung; die erste und höchste heisst ‚Quintsait‘, die zweite ‚Gesangsait‘, die dritte ‚Mittelsait‘, die vierte ‚der kleine Bombardt‘, die fünfte ‚der Mittelbombardt‘ und die sechste, welche diejenige ist, die bei den fünfsaitigen Instrumenten fehlt, heisst der ‚Grosz- oder Oberbombardt‘.« (S. 188.) Darauf lässt er einige Notenbeispiele folgen, einige von Gerle, andere von Tylmann Susato verfasst, und bildet schliesslich, wie schon von Agricola, auch von Gerle die Tabulatur ab, welche von der des Agricola übrigens wenig abweicht. Den schnellen und bedeutenden Fortschritten, welche die Musik zu Anfang des 16. Jahrhunderts machte, mussten natürlich auch die Bogeninstrumentenbauer, so gut es ihnen möglich war, zu folgen suchen; dieselben machten daher unendlich viele Versuche, um auf eine oder die andere Weise den sich immer steigernden Ansprüchen ihrer Abnehmer gerecht zu werden. Manche von diesen Versuchen stellt uns Rühlmann auf Tafel IX dar, an denen in der Mehrheit die ganze Uebergangsperiode, welcher wir diese Instrumente verdanken, klargelegt ist. Wenn wir unter Fig. 1, 2 und 3 Geigenheit hatten, als Verbesserungsversuch an den Zargen grosse und bis zur Unförmlichkeit lange Mittelstücke kennen zu lernen, sehen wir bei Fig. 13 und schon früher die Gleichmässigkeit im Verhältnisse der Mittelstücke zu den anderen Zargentheilen wiederhergestellt. Als Beleg dafür, dass sich dieser Veränderungsprocess in Frankreich um ein Jahrhundert früher als in Deutschland, nämlich schon im 15. Jahrhundert zugetragen habe, giebt uns Rühlmann (Tafel IX, Fig. 17) eine Reproduction einer Miniaturmalerei im Psalter des Königs René, deren Autor der König selbst sein soll. »Nun ist dies aber eine Gestaltung der Zargen, welche den Violen der folgenden Jahrhunderte als Grundlage dient und vom 16. Jahrhundert an bis heute an allen Bogeninstrumenten in Geltung geblieben ist. Dadurch dass die Mittelbügel scharfkantig und gesondert von Ober- und Unterbügeln gebaut wurden, erhielt die Decke und der Boden des Instrumentes eine grössere Spannung, wodurch der Ton heller und schärfer wurde. Diese hellere Klangfarbe, auf welche die Franzosen durch diese Veränderungen an den Bügeln aufmerksam geworden sein mögen, scheint ihnen behagt zu haben, denn sie haben dieselben nicht nur behalten, sondern sie hat sich auch als charakteristische Eigenthümlichkeit der französischen Musik bis zur Neuzeit erhalten. Es wäre demnach von grossem Interesse, wenn sich nachweisen liesse, ob die Franzosen wirklich zuerst und um ein Säculum früher die gesonderten Mittelbügel angewendet haben, und wie sie darauf geführt wurden. Mir hat es nicht gelingen wollen, dies zu ermitteln, denn diese Darstellung tritt in jener Miniatur völlig vereinzelt und also unvermittelt auf.« (S. 196.) Da uns, auch durch Morawie, von französischen Rubehenformen so mannigfache Abbildungen überliefert sind, ist es befremdend, dass es Rühlmann und mit ihm allen anderen Forschern auf diesem Gebiete nicht gelungen ist, etwas Bildliches über die Vielen vor René's Zeit aufzufinden. Rühlmann bildet allerdings zwei Instrumente ab, das eine Didron's, das andere aus Willemin's Werk entnommen, welche nach Aussage der beiden Autoren ein Jahrhundert jünger sind als Jérome's Tractat. Da aber das erstere Instrument, welches sich auf einer von Didron dargestellten Holzmalerei befindet, ganz auf die Beschreibung, welche Morawie von einem solchen Instrumente seiner Zeitperiode entwirft, zu passen scheint, würde eine Stockung in der Entwickelung durch mehr als ein Jahrhundert hin eingetreten sein. »Einen solchen Stillstand anzunehmen, verbietet, ganz abgesehen von seiner Unnatur und höchsten Unwahrscheinlichkeit, das Instrument in der Miniatur des Königs René, welche sich nicht ohne vor-

Digitized by Google

gängige Entwickelungsgrade aus dem Stadium der Holzmalerei von St. Savin spontan producirt haben kann. Nothwendig muss das Uebergangsstadium der allmälig zunehmenden Einbiegung der Mittelzarge bei noch abgerundeter Ober- und Unterzarge vorangegangen sein. Dies ist um so zuversichtlicher vorauszusetzen, als die im Uebrigen unklaren Pariser Handschriften dieses Detail haben, welche aber gleichlautig mit der Miniatur des Königs René sind, folglich den Schreibern der Handschriften ältere Instrumente vorgelegen haben müssen. Diese zwei, vor und nach der Abbildung im Psalter des Königs René sich ergebenden Lücken in der französischen Instrumentengeschichte musste ich um so nachdrücklicher hervorheben, als damit vielleicht Veranlassung gegeben wird, möglicherweise eine ganze Reihe bisher unverwerteter französischer Quellen ans Tageslicht zu ziehen, welche diese uns heute noch fehlenden Brücken für die französische Entwickelung der Fidel (Vielle) zur Viola zu bauen geeignet sein dürften.« (S. 198.) Einer charakteristischen Verbesserung, aus der Veränderung, welche sich an den Mittelstücken allmälig vollzogen hat, hervorgegangen, widmet der Verfasser mehrere Figuren: »Die in dieser Zeit prägnant gewordene Sonderung der Mittelbügel enthält nun zwei Ausgleichungen: einmal wie auf den obenerwähnten, dass die Oberbügel den Unterbügeln in geschwungener Rundung genau entsprechen; oder dass die Oberbügel sehr schlank gestreckt, fast jäh vom Halse abfallen und die Unterbügel wieder breit hervorstehen. Dem entsprechend nehmen die Schallöcher gleichfalls eine gestreckte Form an, die auf das F hindeutet. Solche Instrumente sehen wir Tafel IX, Fig. 18 in Francolini's Turnierbuch und Fig. 19 im Schempartbuche; ferner auf Tafel X, Fig. 1, 2 und 3 in schönster Darstellung auf Kupferstichen der beiden Niederländer Sadeler und Goltzius. Alle diese stellen Bassinstrumente dar und scheint diese gestreckte Form überwiegend für diese genommen worden zu sein.« (S. 199.) Man ist leider nicht im Stande, aus eigener Ansehauung über alte Violen aus dieser Zeit zu urtheilen, da uns fast keine Exemplare erhalten sind; dagegen finden wir hin und wieder Lauteninstrumente aus dieser Periode, von deren hoher Entwickelung man auf die der Bogeninstrumente gleicher Zeit schliessen kann. Rühlmann führt eine in Wien befindliche Laute an, gebaut von Caspar Duiffobrucker, welcher im Anfang des 16. Jahrhunderts lebte. Kiesewetter giebt uns in der »Caecilia« von 1843 eine genaue Beschreibung dieses erwähnten Instrumentes, woraus man den Schluss ziehen kann: »Mit Sicherheit geht aus der Kiesewetter'schen Beschreibung hervor, dass es eine sehr schön gebaute, mittelgrosse Viole gewesen, deren Vollkommenheit in ihren Einzeltheilen uns durchaus nicht befremden kann, wenn man die hier beigegebenen Abbildungen ins Auge fasst und sorgfältig prüft. Wie viel schöner und sorgfältiger, als der Stich sie wieder giebt, waren jedenfalls die Instrumente selbst gebaut!«

Unser Autor kommt jetzt wieder auf den vermuthlichen Ursprung der Violen zurück: »Schon aus dem bisher Gegebenen ist zu erkennen, dass von einer Erfindung der Violenform durchaus nicht die Rede sein kann; hoffentlich ist auch durch bildliche Beweise widerlegt, dass dieselbe jemals von der Geigenform ausgegangen sein könne! Damit wird man aber auch von der Annahme zurückkommen müssen, dass Italien allein die Wiege der modernen Violenform und ein gewisser Testatori in Mailand der Erste gewesen sei, welcher den Bogeninstrumenten diese Form gegeben habe, die schon bei den deutschen Kupferstechern und Holzschneidern im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts vorkommt. Keinesfalls sind die deutschen Meister aus eigener Phantasie auf diese Form gekommen, sondern sie haben ihre Musteroriginale aus ihrer nächsten Nähe, aus der Stadt entnommen, in welcher sie lebten.« (S. 202.) Da es die Stadt Nürnberg vor Allen war, in welcher im Mittelalter die gesammte deutsche Kunst auf dem Gipfelpunkte stand, kann man mit Recht vermuthen, dass auch der Instrumentenbau hier eine schöne und lange Blüthezeit gehabt hat. Wir finden mehrere Instrumente von Nürnberger Erbauern, so eines in Kopenhagen, erbaut 1520 von Conrad Müller in Nürnberg. Sehr wichtig für die genaue Kenntniss italienischen Instrumentenbaues in diesem 16. Jahrhundert sind zwei Werke, von Sylvestro Ganasi (italienisch) und Diego Ortiz (spanisch), welche Rühlmann erwähnt und bespricht. Nachdem er uns hierauf mehrere seiner Abbildungen auf Tafel X beschreibt, geht er von Figuren, die nach Raphael u. A. nachgebildet sind, auf italienische Instrumentenspieler über und rühmt deren grosse, die Künstler anderer Länder übertreffende Fertigkeit. Dieselben waren in Folge dessen sehr berühmt und begehrt und mussten öfters im Auslande auf Verlangen ihr Saitenspiel ertönen lassen. Rühlmann hebt als Beispiel davon hervor, »dass der Marschall Brissac im Jahre 1577 in Turin eine Anzahl Violinspieler, deren Anführer Balthazarini war — in Paris M. de Beaujeu genannt —, für den Hof der Königin Katharina von Medicis, welche Künstler in Sold nahm und zu Aufführungen und Festlichkeiten am Hofe verwendete. Dieser Balthazarini arrangirte 1582 bei Gelegenheit der Vermählung des Duc de Joyeuse mit der Herzogin Louise von Lothringen auf Befehl Heinrich's III. ein Ballet, wozu Maitre Salomon den Tanz ordnete und Beaujeu die Musik setzte (Ballet comique de la Reine, fait aux noces de M. le Duc de Joyeuse et de Mademoiselle de Vaudemont etc.). Dabei waren an der Kuppel des Saales zehn verschiedene Gruppen von Instrumenten aufgestellt: Oboen, Zinken, Posaunen, Violen, Geigen, Lauten, Harfen, Flöten, Trompeten, Fagotten. Später traten von jeder Seite des Saales noch fünf Violinspieler herein »pour jouer la première entrée du ballet, welche einzelne Tanzmusiken zu spielen hatten.« (S. 205.)

Im Anschluss an dieses alte Ballet, dessen Musik erhalten ist, bespricht der Verfasser wieder die allgemeinen musikalischen Verhältnisse und den Zustand der Instrumentalmusik bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts. Hierbei müssen wir denn abermals einige berichtigende oder ergänzende Bemerkungen machen.

(Fortsetzung folgt.)

Françoise de Rimini,

Oper in vier Acten mit einem Prolog und einem Epilog, Dichtung von den Herren Michel Carré und Jules Barbier, Musik von Herrn Ambroise Thomas; zum ersten Male aufgeführt in der grossen Oper zu Paris im Monat April d. J.

(Schluss.)

Der dritte Act enthält ein Ballet im spanischen Stil (spanische Gefangene steigen aus einer Gondel und werden dem Fürsten vorgeführt) mit Habanero, Saltarello, Sevillana und einem gesungenen Walzer, der vielleicht etwas weniger spanisch ist als das Uebrige. Francesca verschafft den Gefangenen Begnadigung, und das Fest endet nach einer neuen Cavatine, in welcher Malatesta seiner Gattin erklärt, dass er ihre Huld nur ihrem eignen Entschlusse verdanken wolle, während plötzlich ganz unerwartet Paolo mit dem Schwerte in der Hand eintritt. Ascanio parirt den für Malatesta bestimmten Stoss, der immer grossmüthiger werdend dem Frevler verzeiht und ihm sagt: Gnade deinem Schwerte.

In dieser Zeit der Zwietracht und des Kampfes
Darf nicht ein Arm, der helfen kann,
Entwaffnet werden . . .

Digitized by Google

Die unerschöpfliche Generosität des Signor Lanciotto beschränkt sich nicht darauf. Zum Kaiser gerufen, um über die ihm zur Last gelegten Verbrechen Rechenschaft abzulegen, und nach Anhörung der Botschaft, die ihm sein Schwiegervater Guido da Polenta vorgelesen hat, vertraut er vor seiner Abreise Francesca der Obhut Paolo's.

Das erste Tableau des vierten Acts, das uns wieder das byzantinische Oratorium und die Buchscene vorführt, ist in Wirklichkeit nichts als ein langes Liebesduett zwischen Paolo und Francesca.

Ascanio, von Malatesta erdolcht, sinkt neben den beiden Liebenden nieder, welche in ihre Extase versunken, ihn nicht sehen, eben so wenig, als sie den Gebieter von Rimini bemerken, der sich ihnen drohend und mit geschwungenem Degen nähert.

Ein Wolkenvorhang erhebt sich alsbald, um die Empfindsamkeit der Zuhörer zu schonen; wenn er sich dann wieder senkt, lässt er die Personen des Prologs erblicken, in der nämlichen Stellung gruppirt, wie beim Beginn des Dramas und mit derselben Decoration.

Francesca und Paolo setzen in der Hölle das nämliche Liebesduett fort, das sie auf Erden angefangen haben und das sie bald im Himmel vollenden werden.

Sonne der Erwählten, deine Flamme
Möge stets mein Herz erleuchten!

Der vollständige Erfolg der neuen Partitur des Herrn Ambroise Thomas erleichtert mir die Berichterstattung. Ich gestehe, dass ein halber Erfolg mich in Verlegenheit gebracht hätte. Und ich weiss wirklich nicht, ob ich mich hätte entschliessen können, einen Componisten zu kränken, den ich in hohem Grade schätze und dem ich mit aufrichtiger Freundschaft zugethan bin.

»Freudig muss man das Auftreten eines französischen Componisten in der grossen Oper begrüssen, insbesondere wenn diese ungemeine, exceptionelle und unerwartete Gunst durch ein interessantes und bedeutendes Werk gerechtfertigt wird, das würdig ist all des Glanzes und der Grösse, welche in der Kunstwelt den Ruhm unserer ersten lyrischen Bühne so hoch erheben. Ich will aber nicht etwa blos reden von dem Glanz der Inscenirung, von dem Reichthum der Costüme und Decorationen; wurden sie ja doch von den dem Erfolg der Feerien gewidmeten Bühnen übertroffen! Aber wo findet man anderwärts als in der grossen Oper dieses unvergleichliche Orchester, diese Vereinigung von trefflichen Künstlern, welche der Traum eines jeden Componisten sind, ein Traum, den Meyerbeer zum Beispiel, dem doch alle Bühnen der Welt offen standen, anderswo als bei uns nicht vollständig zu realisiren vermochte.

»So ist auch für die Musiker, welche sich mit den für die grossen dramatischen Werke erforderlichen Eigenschaften ausgerüstet glauben, also für die grösste Anzahl der Musiker, die Bühne der grossen Oper das Ziel, dem die Anstrengungen und Wünsche ihres ganzen Lebens gelten, welches auch die Erfolge sein mögen, die sie auf Secundärbühnen erreicht haben, deren Wichtigkeit ich durch diese Bezeichnung nicht zu nahe treten will. Unglücklicher Weise kann die Mehrzahl derer, welche dieser Krönung ihres Renommees nachstrebeu, nicht dahin gelangen. Sie gleichen jenen Wanderern, welche, in der Wüste oder in den Polarregionen umher irrend, der plötzliche Anblick einer Oase oder einer magischen Stadt blendet. Trügerisches Lichtbild! In dem Maasse, als sie sich nähern, verschwindet die Stadt oder die Oase; erschöpft und sterbend sinken sie hin in das Todtentuch von Wüstensand oder Eis, indem sie dem Schwinden ihrer letzten Hoffnung die letzte Thräne nachweinen.

»Doch wenn sich zufällig einer hervorthut, dessen Muth ausdauert, ein einziger, den sein guter Stern durch alle Klippen des Weges hindurch geleitet, sei er nun Wanderer oder Musiker, wir erwarten ihn an der Schwelle, wo er anlangt, heissen ihn willkommen und lassen für ihn die freudigsten Fanfaren ertönen; denn er ist von den Göttern begnadet.«

So schrieb ich hier vor 14 Jahren, als ich über die erste Aufführung des »Hamlet« Bericht erstattete. Vierzehn Jahre sind es schon! Wie doch die Zeit verstreicht, und wie die Dinge sich ändern und mit der Zeit vergehen!

Ein Künstler von dem Werthe des Herrn Ambroise Thomas konnte nicht gegen die musikalische Bewegung seiner Epoche indifferent bleiben und ihrem Einfluss Widerstand leisten. Dieser Einfluss, der sich schon im »Hamlet« fühlbar machte, offenbart sich noch bestimmter in gewissen Partien der »Françoise de Rimini«, vor Allem in dem Prolog. Die der dramatischen Symphonie zugewiesene Rolle gewinnt dort eine Bedeutung, die man vergeblich in mehr als einem zeitgenössischen Werke suchen würde, dessen Autoren sich doch bestreben, auf derjenigen Spur zu bleiben, zu der Alle mehr oder weniger hingedrängt werden. Aber scheint es nicht, dass Herr Ambroise Thomas, nachdem er selbst vorangegangen, gegen diese Hinneigung durch die Form und den melodischen Stil reagiren wolle, zu dem er an mehr als einer Stelle seiner Partitur zurückgekehrt ist?

Gleichviel, jener Prolog ist köstlich mit seinen düstern, klagenden Harmonien, seinen phantastischen Accorden, welche, an Weber erinnernd, zu gleicher Zeit sehr interessant sind durch die originelle Art, mit welcher der Componist die Instrumente und die Stimmen zu combiniren gewusst hat. Ich glaube nicht, dass Herr Ambroise Thomas, der doch schon so oft vortrefflich inspirirt war, eine süssere, frischere und reiner gezeichnete Inspiration gehabt hat, als den Gesang der Violine, der den Eintritt Virgil's ankündigt. Und welche Grazie, welche rührende Einfachheit in der dialogisirten Erzählung zwischen Francesca und Paolo! Wir finden einige der typischen Phrasen dieses Theiles des Prologs in dem »Buch-Duett«, einem Stücke, von dem insbesondere der erste Theil auf mich einen wahren Zauber ausübt; sie kehren naturgemäss in dem vierten Acte der Oper, im Schluss-Duette wieder. Auch darf ich, bevor ich zur Analyse des ersten Acts gelange, des von Virgil oder vielmehr von Mlle Barbot gesungenen Arioso nicht vergessen, indem diese Künstlerin vermöge ihres Talents und ihrer Physiognomie in der sehr kurzen Rolle sich auf das Vortheilhafteste geltend zu machen gewusst hat.

Aber habe ich denn gesagt, dass ich den ersten Act analysiren wolle? Und warum? Grosser Gott, wohin würde mich eine detaillirte Analyse, Act für Act, Scene für Scene, Stück für Stück einer so reichen und vielverzweigten Partitur, wie der der »Françoise de Rimini« führen! Und was für ein Interesse würde sie dem Leser gewähren? Ist es ihm nicht lieber, wenn ich statt einer trockenen technischen Analyse der Kreuze und Auflösungszeichen diejenigen Stücke anführe, die er am liebsten hören wird und welche die besten sein dürften? Zunächst die ganze Scene, in welcher Guido da Polenta das Herannahen des Feindes verkündet und die Schrecken schildert, von denen er einst Zeuge war.

Ich sah die Kriege sonder Ruhm,
Die mein Gedächtniss treu bewahrt.

Ohne Zweifel wird man finden, dass der Chor und der Kriegsgesang von grosser Energie und Lebendigkeit sind, und dass es wohl schwer gewesen wäre, ihnen noch mehr Nachdruck zu geben.

Aber wozu diese Strophen, welche Ascanio singt, ohne dass man es von ihm verlangt und welche einen überflüssigen

Digitized by Google

Anhang zu der ohnehin schon sehr langen, ja zu langen Rolle der Mlle. Richard bilden?

Ich selbst vertheid'ge mich,
Bin ich auch nur ein Kind!

Ein Kind von schönem Wuchs, fürwahr und voll Feuer und Muth, ohne welche es nicht so laut und stark rufen würde.

Mir gefällt sehr das mit der Orgel begleitete Gebet, das im zweiten Act ebenfalls von Ascanio gesungen wird, so wie dessen Couplets und das Lied. Still der komischen Oper, wird man sagen. Was liegt daran? Darf denn eine Oper, sei sie auch noch so ernst, nur lauter ernste Sachen enthalten? Und dann gestehe ich gern, dass Mlle. Richard, deren persönliche Vorzüge das männliche Costüm zur Geltung bringt, ohne nur im geringsten den Reiz ihres Organs zu beeinträchtigen, alles das sehr gut singt.

Aus Anlass des hübschen Pagenchores, allerdings eines sehr nahen Verwandten des Nymphenchores in Psyche, hat man ebenfalls von der komischen Oper und von kleiner Musik gesprochen. Das ist eine Strenge, die ich nicht begreife. Der Chor ist sehr geistreich geschrieben, und diese kleinen Pagen sind reizend. Man hat sie übrigens aus demjenigen Material ausgewählt, das das weibliche Contingent der Classen des Conservatoires am frischesten, zartesten und besten darbietet.

Herr Ambroise Thomas, einer der gelehrtesten und gewandtesten Musiker, welche zu irgend einer Zeit existirt haben,*) ist hervorragend in der Handhabung des Orchesters; er besitzt das Geheimniss der glücklichsten Klangverbindungen; er weiss besser als irgend eine grosse Ensembles zu schreiben und die Stimmen zu gruppiren. Diejenigen, welche, ohne den Componisten des »Hamlet« zu vergessen, sich noch mehr an den Autor der »Mignon« erinnern, werden ungemein überrascht sein, wenn sie die schönen Stellen hören, von denen die Partitur der »Françoise de Rimini« überströmt; sie werden sich höchst wahrscheinlich über die luxuriöse Art nicht beklagen, wie sie eingeführt worden sind. Einige dieser Decorationen sind geradezu feenhaft.

Was die Interpretation anlangt, so war sie den Herren Sellier, Lasalle, Girandet, Gailhard und den Damen Richard, Barbot, Salla und Mauri anvertraut.

Mlle. Mauri, leicht wie ein Vogel, graziös wie eine Fee, hat köstlich, ja göttlich gesanzt. Es war zwischen ihr und den Zuschauern im Orchester ein Austausch von Lächeln und Beifallklatschen, der kein Ende nahm.

Herr Girandet, dessen Rolle sich auf einige Recitative und auf kurze Gesangsstellen beschränkt, drückt ihr den Stempel eines Künstlers von Talent auf, wobei insbesondere der tüchtige Sänger zum Vorschein kommt. Herr Sellier hat in der Rolle des Paolo begeisterten Schwung und Accente voll Lieblichkeit und Reiz. Herr Gailhard macht aus der Rolle des Guido alles, was daraus zu machen ist. Wenn es sich bestätigt, dass dieser Künstler von der grossen Oper scheidet, so wird man dort seiner gedenken und ihn aufrichtig bedauern.

Mlle. Salla, welche sich vor einigen Jahren im Théâtre lyrique bei Gelegenheit der Opern: »Timbre d'argent« und »Oberon« producirte, besitzt eine sehr sympathische und nun viel reinere Stimme als damals. Das ist eine Verbesserung, worüber sich zarte Ohren freuen dürften. Seitdem ist Mlle. Salla viel gereist und dabei hat sie viel gelernt. Wir hoffen sehr, dass sie, wie gross auch ihre Reiselust und ihre Vorliebe für auswärtige Erfolge sein mag, uns nicht gar zu bald verlassen werde. Was Herrn Lasalle betrifft, so staune ich immer mehr und mehr über die Schönheit, Frische und den Umfang seines magnifiquen Organs, bin aber auch sehr überrascht, ob er nun den Scindia im »König von Lahore« oder den Ben-Said im »Tribut von Zamora« oder den Malatesta in der »Françoise de Rimini« darstellt, von ihm stets dieselbe Cavatine singen und dieselben Effecte anbringen zu hören.

Wenn die Barytone sich anschicken zu singen wie die Tenore, mit gerundeten Ellbogen und das Herz auf den Lippen, so wird es unglücklicher Weise sehr schwierig sein, dadurch das Gleichgewicht herzustellen, dass die Tenore, die wahren Liebhaber auf der Bühne, wie einfache Barytone singen.

Ein schöner Tag fürwahr ist der, an welchem ein Componist, sicher gelehrige Interpreten für sein Werk zu finden, das er gewissenhaft componirt und sorgsam ausgearbeitet hat, wird sagen können: so habe ich es gedacht, so habe ich es geschrieben und ebenso wird es aufgeführt

Oh wohl dieser Tag je kommen wird?

München. *L. v. St.*

*) Die übertriebenen Lobsprüche, welche der Verfasser dieses Berichts, Herr *Reyer*, selbst Componist einer Oper, dem Herrn Ambroise Thomas zu Theil werden lässt, und das Hinweggehen über die Schwächen des in Frage stehenden Werkes, das anderen Berichten zufolge in Paris nur einen zweifelhaften Erfolg gehabt hat, mögen wohl theilweise auf Rechnung collegialer Rücksicht zu setzen sein. *[Anmerkung des Uebersetzers.]*

Nachrichten und Bemerkungen.

* **Basel.** Der unter Herrn Kapellmeister Volkland's Leitung stehende Gesangverein in Basel brachte am 21. Mai Seb. Bach's H moll-Messe zur ersten Aufführung. Am 23. Mai wurde das herrliche Werk wiederholt. Chor und Orchester leisteten an beiden Tagen Vortreffliches; die Solisten: Frl. Oberbeck aus Weimar (Sopran), Frl. Hohenschild aus Berlin (Alt), die Herren Weber (Tenor) und Hagar (Bass) aus Basel, sowie Herr Organist A. Glaus trugen nach besten Kräften zum schönsten Gelingen des Ganzen bei, so dass das zahlreiche, von nah und fern herbeigeströmte Publikum einen nachhaltigen Eindruck empfing.

ANZEIGER.

[99] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Frau Aventiure.

Ouverture

für grosses Orchester

von

Franz von Holstein.

Op. 41.

Erstes nachgelassenes Werk

nach Skizzen instrumentirt

von

Albert Dietrich.

Partitur. Pr. 4 ℳ 50 ₰. Orchesterstimmen compl. 10 ₰. Violine 1, 2, Viola, Violoncell, Contrabass à 80 ₰.

Vierhändiger Clavierauszug

von

Albert Dietrich.

Pr. 3 ℳ 50 ₰.

Digitized by Google

[100] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Zwei Gedichte
von
Heinrich Leuthold
componirt von
Emil Keller.

Op. 19. No. 1. **Am Meere,** für Tenor-Solo (Bass-Solo ad libitum) und Männerchor.
Partitur und Stimmen . . . . . Pr. ℳ 1,40.
Stimmen: Tenor I, Bass I à 30 ₰. Tenor II, Bass II à 15 ₰.

Op. 19. No. 2. **An einem Grabe,** für Männerchor.
Partitur und Stimmen . . . . . Pr. ℳ 1,10.
Stimmen: Tenor I, II, Bass I, II à 15 ₰.

---

[101] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Zwanzig beliebte Stücke
aus verschiedenen Opern
von
W. A. MOZART.
Als kleine leichte Duette für
zwei Violoncelli
eingerichtet
und genau mit Fingersatz, Bogenstrichen etc. versehen
von
Carl Schröder,
Professor am kgl. Conservatorium für Musik zu Leipzig.
Op. 52.

Heft I. No. 1—10. Pr. 2 ℳ.
Heft II. No. 11—20. Pr. 2 ℳ.

---

[102] Im Verlage von **Julius Hainauer,** Kgl. Hofmusikalienhandlung in Breslau, erschienen **soeben:**

Drei Stücke
für Violoncello
mit Begleitung des Pianoforte
von **Moritz Moszkowski.**
Op. 29.

No. 1. **Air** . . . . . 1 ℳ 50 ₰
No. 2. **Tarantelle** . . . . . 3 — –
No. 3. **Berceuse** . . . . . 2 – 25 –
Dasselbe complet in 1 Bde. . . 4 – 50 –

---

[103] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Erinnerung an Friedrichsruh.
Waldidyll
für
Pianoforte
von **Friedrich von Wickede.**
Op. 77.
Preis 1 ℳ 50 ₰.

---

[104] **Günstige Offerte für Musiker!**

Eine Menge Blas- und Streich-Instrumente, aus einem Nachlasse herrührend, sind billig zu verkaufen. Reflectanten wollen sich gefl. an *August Reisrig* in *Radeburg b. Dresden* wenden.

---

[105] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Werke
von
Gustav Merkel.

Für Orgel.

		Mark
Op. 35.	**Adagio** im freien Styl zum Gebrauch bei Orgel-Concerten (in Es)	1,50
Op. 41.	**Introduction und Doppelfuge** (in H moll) (No. 24 des Album für Orgelspieler)	0,80
Op. 42.	**Zweite Sonate** (in G moll)	3,—
Op. 104.	**Fantasie und Fuge** (in A moll)	2,80
Op. 105.	**Einleitung und Doppelfuge** (in A moll)	1,30
Op. 115.	**Vierte Sonate** (in F)	3,—
Op. 116.	**Choral-Studien.** Zehn Figurationen über den Choral: »Wer nur den lieben Gott lasst walten«	2,30
Op. 118.	**Fünfte Sonate** (in D moll)	3,00
Op. 123.	**Zwei Andante** zum Concertgebrauche: No. 1 in As dur . . . . . 1,30 No. 2 in A moll 1,50	
Op. 124.	**Zwölf Orgelfugen** von mittlerer Schwierigkeit zum Studium und zum kirchlichen Gebrauche: Heft I . . . . . 3,50 Heft II . . . . . 4,— Einzeln: No. 1 in C dur. No. 2 in A moll. No. 3 in G dur. No. 4 in E moll. No. 5 in F dur. No. 6 in D moll. No. 7 in D dur. No. 8 in H moll. No. 9 in B dur. No. 10 in G moll. No. 11 in Es dur. No. 12 in C moll . . . . . à 0,90	
Op. 129.	**Fünfzehn kurze und leichte Choralvorspiele**	4,80
Op. 134.	**Zehn Vor- und Nachspiele:** Heft I . . . . . 1,80 Heft II 1,80	
Op. 137.	**Sechste Sonate** (in E moll)	3,—
Op. 140.	**Siebente Sonate** (in A moll)	3,—
Op. 144.	**Concertsatz** (in Es moll)	2,—
Op. 146.	**Fünfundzwanzig kurze und leichte Choralvorspiele.** (Ein Beitrag zur Förderung kirchlichen Orgelspiels.)	1,50

Für Pianoforte zu zwei Händen.

Op. 31.	**Genre-Bilder.** Vier kleine Charakterstücke. Dieselben einzeln:	2,—
	No. 1. Kindermarsch	0,80
	No. 2. Fröhlicher Jägersmann	0,80
	No. 3. Des Knaben Berglied	0,80
	No. 4. Reiterlied	0,80
Op. 74.	**Abendbilder.** Vier Clavierstücke. Einzeln:	2,—
	No. 1. In der Dämmerstunde	0,80
	No. 2. Märchen	0,50
	No. 3. Ständchen	0,50
	No. 4. Abendlied	0,50
Op. 75.	**Traumbild.** Idylle	1,30

Für Pianoforte zu vier Händen.

Op. 127.	**Waldbilder.** Fünf Charakterstücke. Complet	4,00
	Einzeln:	
	No. 1. Jagdzug	1,80
	No. 2. Waldesrauschen	1,50
	No. 3. In dusterer Nacht	1,50
	No. 4. Waldidyll	1,80
	No. 5. Einsiedlers Abendlied	1,—
Op. 128.	**Zwei Militair-Märsche.**	
	No. 1. Defilirmarsch in Es	2,—
	No. 2. Trauermarsch in C moll	2,—

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Am Rabensteinplatz 2. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 16 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 14. Juni 1882. **Nr. 24.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Ein Wort über Gesang und Sänger in Deutschland. — Ruhlmann's Geschichte der Bogeninstrumente. (Fortsetzung.) — Zur 25jährigen Jubelfeier des Conservatoriums für Musik in Stuttgart. Vom 30. Mai bis 2. Juni. — Berichte (Kopenhagen). — Anzeiger.

Ein Wort über Gesang und Sänger in Deutschland.

Wenn es dem Verfasser dieser kleinen Abhandlung gegeben scheint, einen Gegenstand öffentlich zur Sprache zu bringen, dessen Lösung die Lebensaufgabe einzelner Individuen und ganzer Kunstschulen erfüllt, so bewegt ihn der Wunsch, nach gesammelten Erfahrungen auf dem Gebiete der höheren Gesangskunst, nach Entgegennahme der deutschen und italienischen Gesangsprincipien und Vergleichung derselben untereinander, der deutschen Nation nach Kräften zum Gemeingute zu machen, was seither Auserwählten und nur Einzelnen vorbehalten war.

Es liegt in seinem Sinne, zum Besten der von Natur für Gesang Begabten, die Grenzlinien und den Endpunkt darzustellen, an welchem die italienische Schule über die deutsche hinaus geht und ihren Nachfolgern eine freiere, fruchtbarere Tonentwickelung in den höheren und höchsten Regionen der Stimmlagen gestattet.

Ich habe mich schon an anderer Stelle über diesen Gegenstand ausgesprochen, glaube ihn aber nicht genug berühren zu können, um möglichste Oeffentlichkeit und möglicherweise Aufnahme von dritter Seite zu erzielen.

Der Italiener hat die löbliche Gewohnheit und einzig richtige Tonentwickelung, Alles mit offener Kehle zu singen, überhaupt jeden äusseren Druck durch etwaiges Decken hoher Töne fern zu halten. Sein Organ, sich mehr selbst überlassen, gleich dem unseres grössten Gesanglehrmeisters, des Vogels, und jeder Aengstlichkeit allzu grellen Tonstrahles überhoben, wird dadurch befähigt, die ganze Pracht im Colorit zu entfalten, und die höchsten Töne leicht, klar und ohne jede Anstrengung und Anstoss von der Brust, markig und stark, so wie weich und zart zu geben. Bei einem italienischen Tenoristen versteht es sich ganz von selbst, welcher Gattung von Tenören er auch angehöre, über das zweigestrichene *c* zu verfügen, und so der Bass über das eingestrichene *g*, und so ähnlich in den weiblichen Stimmen eine Octave höher. Dabei singt der Italiener bis in sein höchstes Alter diese hohen Töne ebenso leicht und frei wie früher, mögen sie auch an Glanz eingebüsst haben. Dabei ist die Kehle des Italieners mit vielleicht ganz kleinem Unterschiede genau so geformt wie die unserige.

Es ist eben das Studium, die einzelnen Intervalle, selbst Octaven, zu verbinden, ohne der Kehle und Larynx zu erlauben, ihre Stellung zu wechseln, sondern sich einfach zu dehnen in Auf- und Abwärtsbewegung. Dieser einfache Process vollzieht die naturgemässe Verbindung zwischen Brust-, Hals- und Kopfstimme und ermöglicht einen ausgeglichenen Anschlag in allen Registern.

Was nun auch hauptsächlich die Erziehung des grossen und geläuterten Kunstlones in vielen Fällen hindert, ist die mangelhafte, ungeregelte Stellung der beim Singen zunächst herangezogenen Körperhals und Kopftheile. Ich bin bei manchem ersten Meister in die Schule gegangen und habe bei Vielen in Deutschland, Italien, Frankreich und England hospitirt, aber zu meinem grossen Befremden und Bedauern wahrgenommen, dass die Vorbedingungen einer streng vorgeschriebenen Körperstellung beim Singüben mehr und mehr in Wegfall kommen.

Wenn ein Meister auf der Violine seinem Schüler das Instrument zur richtigen Handhabung in den Arm legt, oder ein Meister auf dem Pianoforte seinen Zögling an das Instrument setzt, so gehört seine erste Lection der Stellung der Finger, Hände und Arme. Alles am Körper wird paralysirt, was nicht unmittelbar in die Handhabung des Instrumentes eingreift, damit die betreffenden in Thätigkeit gesetzten Organe es verstehen und erproben lernen, auf ihre eigene Kraft zu bauen und dieselbe weiter zu entwickeln, ohne Eingreifen und Beihülfe des übrigen Körpers. Mit freiem Gelenke soll der Schüler spielen, seine Armbewegungen sollen keinen Einfluss auf die Hand und Finger gewinnen, und wie die Regeln alle heissen, welche im Anfange schwere Schmerzen der hauptsächlich angestrengten Gliedmaassen herbeiführen, bevor ihnen der Zwang zur Natur wird und sie sich leicht und von selbst in der Lage bewegen, welche nur allein die Erziehung des Kunstlones mit allen seinen Eigenschaften in mehr oder weniger Kürze zulässt.

Beim Unterrichte im Kunstgesange sind diese körperlichen Maassnahmen, wenn auch in anderer Form, ebenfalls eine conditio sine qua non; und dass man nicht im Anfange oder vielmehr vor Anfange des eigentlichen Unterrichtes streng auf ihre Einhaltung achtet, ist mit Ursache, dass der Gesangsunterricht oft so späte erspriessliche Resultate erzielt, und nur Einzelne mit eisernem Fleisse und Forschungsgeist begabt, am Ende ihrer Ausbildung durch sich selbst auf die Wichtigkeit der Stellung des Gesangorganes und seiner nächsten Umgebung und Manipulation kommen. Wie der Arm, welcher die Violine hält, eisenfest durch Einstemmung zu schalten und zu walten hat, so muss die Haltung des Halses, welcher das Gesangsorgan umklammert, in Verbindung mit dem Genicke, eine unerschütterliche, unbewegliche Stellung einnehmen, soll je die Heranerziehung des grossen Tones mit Erfolg in Aussicht genommen werden. Ebenso ist die Spannkraft und Fähigkeit der Ausdehnung des Gaumens, wo sich die Kinnlade anschliesst, sehr in Betracht zu ziehen, denn die Schlundöffnung ist allmäliger Er-

Digitized by Google

weiterung fähig, und auf der Aus- und Weiterbildung der Dehnbarkeit des Gelenkes in der Mundhöhle beruht das Anbahnen des gleichen Anschlages und der Ausgleichung in Höhe und Tiefe. Die Heranziehung der Physik und Gymnastik dieser bei der Tonerzeugung neben dem Instrumente selbst herangezogenen Körpertheile, wenn dem Unterrichte von Anfang an zu Grunde gelegt, schliesst jedes Vergreifen aus, weil der Natur angeleitet und auf Naturgesetzen basirt.

Ich betrachte die Besprechung dieses Gegenstandes von so grosser Wichtigkeit für systematische, rasche und sichere Resultate erzielende Weiterbildung des Gesanges als Kunst, bin mir auch durch Erprobung so mir darüber dermassen klar, dass ich keine Discussion fürchte, auch zu jeder Zeit erbötig bin, mündlich und durch Beispiele meine Aussage denjenigen klar zu stellen, welche sich für den Gegenstand interessiren und daraus Nutzen für sich oder für Andere ziehen wollen. In keiner anderen Kunst fehlt uns in Deutschland die Einheit der Lehrmethode selbst in ganz elementaren Vorfragen mehr, als in der Gesangskunst, und es scheint mir um so mehr geboten, diesem Uebel nach Kräften bald abzuhelfen, als es allen Anschein hat, dass Deutschland berufen ist, der höheren Gesangskunst wieder eine Gasse zu bilden, und sie im Laufe der Jahre wieder in ihrer Ausübung und ihrem musikalischen Einflusse auf Höhen zu heben, die sie schon lange ihren Schwesterkünsten gegenüber nicht mehr beschritten hat.

Gotha. *Heino Hugo.*

Rühlmann's Geschichte der Bogeninstrumente.

Die Geschichte der Bogeninstrumente, insbesondere derjenigen des heutigen Streichquartettes, von den frühesten Anfängen an bis auf die heutige Zeit. Eine Monographie von **Julius Rühlmann**.... Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von dessen Sohn Dr. Richard Rühlmann, Professor am kgl. Gymnasium zu Chemnitz.

Braunschweig, Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn. 1882. 2 Bände.

Erster Band: Text, XII und 319 Seiten gr. 8, mit eingefügten Holzschnitten.

Zweiter Band: Atlas mit 13 Tafeln Abbildungen musikalischer Instrumente, in quer Grossfolio.

(Fortsetzung.)

Zunächst ein Wort über Tabulatur. Dem Verfasser »scheint es, dass bei den Musikalien, welche für die italienischen Instrumente componirt oder übertragen wurden, ebenso wie bei den niederländischen Instrumenten, keine Tabulatur, wie bei den Deutschen, angewandt wurde, sondern die Noten nach unserem jetzigen Gebrauche gesetzt wurden, wobei jedoch die Taktstriche noch nicht vorkommen« u. s. w. (S. 203.) Allerdings beschränkte sich die gemeinte Tabulatur auf Deutschland, deshalb eben hiess sie die deutsche. Aber die anderen Völker schrieben ihre Instrumentalmusik nicht in »Noten nach unserm jetzigen Gebrauche« auf, sondern bedienten sich ebenfalls verschiedener Tabulaturschriften, unter denen die der deutschen entgegenstehende italienische die Hieste und wichtigste ist. Zu einer gründlichen Beschreibung der Entwicklung der Instrumente gehört eigentlich, dass man sich über diesen Theil der Notenschrift Klarheit verschafft, denn dadurch werden die Untersuchungen wesentlich erleichtert.

Man kann sogar behaupten, dass eine gründliche Kenntniss der Tabulaturschriften und der mit ihren Hieroglyphen aufgezeichneten Musik unumgänglich nothwendig ist, wenn man den eigentlichen Gang kennen lernen will, den die Instrumentalmusik in ihrer Ausbildung nahm. Wer dies versäumt, der muss freilich glauben, dass die Instrumentalmusik noch das ganze 16. Jahrhundert hindurch sich in gänzlicher Abhängigkeit vom Gesange befand und nichts weiter als ein unselbständiges Anhängsel desselben war. »Wenn ein Instrument die eine, gerade fehlende Singstimme vertreten konnte — darauf allein kam es an —, so war es gleichgültig, ob dies durch eine Zinke oder Flöte, durch eine Viole oder Posaune geschah .... Eine Begleitung in unserm Sinne gab es noch nicht.« Bei einem Feste in Florenz 1589 findet man zuerst einige Instrumentalsätze angegeben unter dem Namen Sinfonie [Sinfonia]; auch diese waren freilich nur Sätze im Motettenstyl.« Das alles ist zu weitgehend, es ist ein Urtheil nach dem äusseren Anschein, nicht nach dem künstlerischen Wesen. Mit dem Ausdruck »Motettenstyl« darf man nicht, wie jetzt so häufig geschieht, um sich werfen, denn derselbe bezeichnete damals technisch etwas ganz Bestimmtes, und die alten Sinfonien oder Vorspiele zu grösseren Tonsätzen waren niemals im wirklichen Motettenstil componirt. Im Uebrigen ist es einleuchtend und sachlich wohl begründet, was der Verfasser hervor hebt, nämlich dass die Kunst des Instrumentenspieles sich erst heben konnte, als die Instrumente in ihrem Bau eine gewisse Vollkommenheit erreicht hatten und auch der Sologesang aufing seine wahre Selbständigkeit zu erlangen. Man muss nur den Zustand so ansehen, wie er wirklich war. Dem Verfasser ist solches in diesem Falle aber nicht gelungen, denn er hat von den betreffenden Verhältnissen theils eine unklare, theils eine unrichtige Vorstellung. Die genannten Zustände der Instrumentalmusik, sagt er, »verbliehen in gleicher Weise bis in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts, wo dann durch die grössere Verbreitung und Ausbildung des musikalischen Dramas, später Oper genannt, auch für die Instrumentalmusik und deren einzelne Organe eine ganz neue Blüthe und Weiterentwickelung begann; denn die dramatische Musik machte es nothwendig, nach stärkeren Ausdrucksmitteln zu suchen, als die Kirchenmusik es zugelassen hatte. Vor allem aber musste sich erst die Musik aus der Polyphonie herauslösen, bevor ein weiterer Fortschritt möglich war. Dies bereitete sich in der Instrumentalmusik zunächst durch die Laute vor, ein in jener Zeit ebenso beliebtes und verbreitetes Instrument, als jetzt das Pianoforte. Auf der Laute konnte man nur eine einstimmige Melodie spielen, zu der man einzelne Accorde anschlug. Die für die Laute bestimmten Tonstücke aber waren nur in Tabulatur geschrieben und gedruckt. Hieraus entwickelte sich der Gebrauch, auch für das Clavier eine ähnliche Abkürzung bei der Begleitung der Gesänge anzuwenden, und dieses führte wieder zum Gebrauch der bezifferten Bässe. Jede solche bezifferte Bassnote repräsentirt einen Accord, und es werden also nunmehr blos die Accorde bezeichnet, während die Führung der Stimmen in diesen Accorden dem Geschmack des Spielers überlassen bleibt. Was also in der polyphonen Musik Nebensache war, wird hier zur Hauptsache und umgekehrt. Die erste Anwendung solcher bezifferter Bässe macht Ludovico Viadana in seinen Kirchenconcerten; die weiteren Versuche auf dieser Bahn zeigen sich in der Monodie des Jacob Peri und Caccini und den oriosen Gesängen eines Claudio Monteverde und Paolo Quagliati. Aus dem Vorbilde dieser Tonstücke entwickelt sich nun erst der Sologesang, und, demselben nachahmend, bildet sich bei den Instrumenten das Solospiel aus. Das Ende des 16. Jahrhunderts zeigt erst die kleinsten Anfänge hierzu.« (S. 208—209.)

Mancherlei ist hierbei zu erinnern. Es war nicht die dramatische oder Bühnenmusik, welche die Aenderung so schnell hervorbrachte, sondern der concertirende Stil der Musik, und dieser fand sofort Aufnahme in der Kirche und durch die-

Digitized by Google

selbe eine weit schnellere und allgemeinere Verbreitung, als durch die Oper möglich gewesen wäre. Die Entgegenstellung der Kirchen- und Opernmusik in dem von Rühlmann angenommenen Sinne ist also nicht richtig. Der Verfasser widerlegt sich unwillkürlich selber, indem er den Ludovico Viadana als denjenigen bezeichnet, der »die erste Anwendung der bezifferten Bässe machte«, denn Viadana war ausschliesslich Kirchencomponist. Nun ist freilich Viadana nicht der erste Anwender bezifferter Bässe gewesen, da er überhaupt keine bezifferten Bässe angewandt hat. Dagegen haben die hier als Nachahmer von ihm hingestellten Peri, Caccini u. A. bezifferte Bässe schon im 16. Jahrhundert zur Anwendung gebracht. Die wirklichen Verhältnisse in der Entwicklung des (bezifferten oder unbezifferten) Grundbasses erkennen, ist für die Instrumentalmusik fast noch wichtiger, als das Tabulaturwesen, hängt aber eng damit zusammen. Es wäre auch leicht zu begreifen gewesen, wenn der Verfasser nur das hätte beachten wollen, was diese Zeitung darüber in verschiedenen Abhandlungen gesagt hat. Sonderbar genug ist es: Die einzige Bezugnahme auf diese unsere Abhandlungen haben wir in einem französischen Werke gefunden! Nun, nachdem ein Ausländer vorangegangen ist, mag allerdings einige Hoffnung vorhanden sein, dass dieselben mit der Zeit auch von unseren Landsleuten beachtet werden. *)

»Aus der Polyphonie« brauchte sich die Musik nicht erst herauszulösen, »bevor ein weiterer Fortschritt möglich war«; und wenn dies sich »in der instrumentalmusik zunächst durch die Laute« soll vorbereitet haben, so würde es freilich schon zu einer Zeit geschehen sein, als die Polyphonie an eben erst im Aufschwunge begriffen war, denn die Laute war hundert Jahre vorher, nämlich zu Anfang des 16. Jahrhunderts und früher, ebenso beliebt, wie in der Zeit, von welcher Rühlmann spricht. Weiter können wir auf den Gegenstand nicht eingehen, wenn wir in gemessenen Grenzen bleiben wollen. Man sieht aber wieder, wie misslich es ist, gediegene fachmässige Untersuchungen mit vermeintlich orientirenden Bemerkungen allgemeiner Art zu durchkneten, die unsere sogenannten Geschichten der Musik entnommen sind, denn dann führt in Wahrheit ein Blinder den andern.

Der zehnte oder vorletzte Abschnitt hat »die letzten Violenformen« zum Gegenstande. Im Eingange bemerkt der Verfasser sehr richtig, dass nun, nachdem die Bogeninstrumente ihre vollständige Durchbildung erhalten hatten, die nächstvorliegende Aufgabe die war, in der Eintheilung und Anordnung der verschiedenen Formen »eine grössere Uebereinstimmung«, d. h. also eine engere Verbindung in ihrem Zusammenwirken, anzustreben, und zugleich eine Verminderung der Ueberzahl von grossen und tiefen Bassinstrumenten herbei zu führen. Die Lösung der ersten Aufgabe bewirkte zum Theil auch zugleich die der zweiten, denn je grösser die Harmonie wurde, welche der Körper von Saiteninstrumenten in sich erhielt, desto mehr mussten alle diejenigen Organe in Wegfall kommen, die sich bei einer solchen Ordnung als fünfte Räder erwiesen. Bis zu Ende des 16. Jahrhunderts waren sie dies aber nicht trotz ihrer grossen Zahl; die acht bis neun verschiedenartigen Tenor- und Bassviolen, welche noch zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Activität waren und denen nur eine einzige Discantgeige für die oberen Regionen gegenüber stand, lassen nicht blos erkennen, »dass noch fortdauernd die Vorliebe für den dumpfen Klangcharakter der Bogeninstrumente vorwaltete«, sondern sie sind auch, wie Rühlmann richtig vermuthet, zugleich ein Beweis dafür, »dass man die den vier Arten der Singstimmen entsprechenden Instrumente durch die Hinzufügung einer grösseren Anzahl tiefer Bassinstrumente in dieser Weise zu unterstützen suchte, um das Fundament des Tonstückes auch am meisten hervortreten zu lassen.« (S. 210.) Die letztere Rücksicht war die maassgebende; man kannte daher weniger von einer »Vorliebe«, als von einer Nothwendigkeit für den dumpfen Klangcharakter dieser Instrumente reden, denn man besass eigentlich kein anderes Mittel, um vollbesetzten Tonstücken einen genügenden Halt zu gewähren. Im Ganzen entsprechen die Streicher den damaligen Singstimmen, weil auch bei diesen die tiefen und mitteltiefen Stimmen das Uebergewicht über die höheren haben; insofern kann man die Harmonie des alten Geigenchors wohl als ein Abbild des Vocalchores betrachten. Bei einer derartigen Musik liessen sich nun die vielen tiefen Violen nicht entbehren. Erst mit der Herausbildung eines anfangs dunkel, dann aber immer klarer erkannten und gestalteten Grundbasses in der Composition wurde ein Fundament gewonnen, bei welchem die Hülfte der bisherigen Bassviolen jetzt mehr ausrichten konnte, als früher die in Uebung befindliche volle Zahl. Hier wäre daher eigentlich der Ort gewesen, um die Bedeutung des *basso continuo* in das rechte Licht zu setzen. Denn mit dem Eintritt desselben in die Musik gestaltete sich nicht nur die Composition und die Instrumentation, sondern auch die Zusammensetzung der Instrumente anders.

Der in Rede stehende Abschnitt behandelt zunächst das 17. Jahrhundert, wie der vorige das sechzehnte. Da ist es denn nicht möglich, auch nur einen Blick in jene Periode zu thun, ohne die Gestalt von zwei Männern zu bemerken, welche für eine Geschichte der Instrumente bedeutungsvoller sind, als irgendwelche andere aus früherer oder späterer Zeit. Es ist dies der Deutsche *Praetorius* und der Franzose *Mersenne*. Rühlmann erzeigt seinen Vorgängern und Collegen die gebührende Ehre. Von dem grossen Werke des Praetorius »Syntagma musicum«, in welchem die Instrumentenbeschreibung um 1620 erschien, sagt er: »Keine Nation der Welt kann aus dieser Zeit ein gleiches Werk aufweisen, welches mit gleicher, echt deutscher Gewissenhaftigkeit geschrieben und verfasst ist, weshalb dasselbe für die Kunstgeschichte überhaupt und für die Geschichte der Instrumente im Besonderen vom grössten und nicht übertroffenen Werthe ist.« (S. 214.) Die 42 Tafeln Holzschnitte nebst einer mehr oder weniger ausführlichen Beschreibung liefern, wie der Titel sagt, »Abriss und Abconterfeyung fast aller derer Musikalischen Instrumente, so jtziger zeit in Welschland, Engeland, Teutschland und anderer Ortern üblich und verhanden seyn«. Man sieht hieraus schon, welche drei Länder er hauptsächlich berücksichtigte. Das damals musikalisch noch ziemlich unentwickelte Frankreich tritt in seiner Beschreibung etwas in den Hintergrund. Dafür erhielt dasselbe darum zwei Jahrzehnte später, wo es bereits einen glänzenden Aufschwung zu nehmen begann, vollen Ersatz in einem Werke, welches ihm die erste Stelle einräumte. Wir meinen hiermit das umfangreiche Werk des Pater Mersenne »Harmonie universelle«, welches in den Jahren 1636—37 in mehreren Theilen zu Paris erschien und einen grossen Folioband ausmacht. Rühlmann giebt zum Theil den Inhalt und mancherlei Nebendinge an, z. B. dass Forkel gemeint habe, sein Exemplar sei bei der grossen Seltenheit des Buches vielleicht das einzige in Deutschland vorhandene, vergisst aber den vollständigen Titel, sowie den Ort und die Zeit seines Erscheinens nambaft zu machen. Letzteres würde hier um so mehr zur Sache gehört haben, weil die Seltenheit des Buches wenigstens nicht eine unerhörte ist, denn in der Auction der Müller'schen Sammlung im September 1881 zu Berlin konnte man sogar zwei Exemplare

*) Allerdings ist solches schon geschehen. In einem neuen Musiklexikon finde ich die Angaben in den Aufsätzen über die Geschichte des Musikdruckes, die in allen Hauptsachen neue Resultate eigner Untersuchungen enthalten, bona fide nachgeschrieben. Das einzige, was der gute Mann dabei vergass, war die Angabe der Quelle.

Digitized by Google

kaufen. Die bibliographische Ungenauigkeit des Verfassers veranlasst nun aber bei dem weniger kundigen Leser eine arge Confusion. »Wenn das Werk von Praetorius zumeist auf die musikalischen Zustände in Italien und Deutschland, vielleicht auch England zu schliessen gestattet, so gewährt die Harmonie universelle von Mersenne, *nicht ganz ein Jahrhundert älter*, dieselbe wertbvolle Einsicht in die französische Musik.« lesen wir Seite 212. Nun erschien Mersenne's Buch 16 Jahre nach dem von Praetorius, es war also um so viel jünger. Ob der Verfasser sagen wollte »nicht ganz zwei Jahrzehnte jünger«, oder was sonst, kann man nicht errathen; und weil er die nothwendigen Daten anzugeben vergessen hat, vermag sich niemand ohne fremde Hilfsmittel zurechtzufinden. Einige Zeilen weiter wird 1648 als das Todesjahr Mersenne's genannt und behauptet, sein Buch sei »gewissermaassen ein Magazin, worin alle musikalischen Kenntnisse, die damals, im Anfang des 17. Jahrhunderts, in Europa, besonders aber in Frankreich, gäng und gäbe waren, aufbewahrt sind.« Hätte Mersenne wirklich die musikalischen Kenntnisse aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts mitgetheilt, so würde er ja genau dasselbe gethan haben, was Prätorius that; aber eine Schrift, die erst mitten im zweiten Viertel dieses Jahrhunderts erscheint, kann nicht wohl vorzugsweise die Kenntnisse aus dem Anfange desselben enthalten. Man sieht also, das bibliographische Verfahren des Verfassers ist nicht löblich, es ist vielmehr nach allen Seiten hin anfechtbar, und man kann nur bedauern, dass Rühlmann's Manuscript nicht durch die Hände eines Fachmannes ging, bevor es zum Druck gelangte; von einem solchen wäre dergleichen mit geringer Mühe zu ändern gewesen.

Zu einer Umstellung, wie sie hier eigentlich wünschenswerth gewesen wäre, würde freilich noch etwas mehr erforderlich sein. Es lässt sich nicht verkennen, dass der sel. Rühlmann seinen Stoff gerade in diesem Kapitel, wo er ihm stärker anwuchs und für die Kunst zu einer grösseren Wichtigkeit sich erbob, nicht recht durchdrungen hat, nämlich was die Verflechtung desselben mit der Praxis und den musikalischen Verhältnissen jener Zeit betrifft. Dagegen sind die Instrumente an sich in ihrer Form und Entwicklung im Ganzen genau und klar beschrieben, und hierauf kommt es bei einem solchen Werke doch hauptsächlich an.

Um nun die einzelnen Organe in der Weise durchzunehmen, in welcher der Verfasser sie vorführt, so gelangen wir zuerst an den Contrabass oder *Violone*. Seine Herleitung aus der *Viola da gamba* wird durch folgende Gründe plausibel gemacht: »Der Contrabass oder Violone (Contraviolon), grosse Bassgeige, Il violone, la basse de violon, il contrabasso da gamba, basse-contre etc. ist aus der Violenform hervor gegangen. Dies beweist schon das Wort Violone, welches in seiner Endsilbe one die Vergrösserung des ursprünglichen Wortes im Singular enthält; aber ausser der Wortbildung geht dies augenscheinlich auch aus der Form des Instrumentkörpers hervor, welcher an und für sich zwar grösser, aber sonst ganz wie eine Viola de [da] gamba gestaltet ist. Contrabässe von Amati und Stradivari haben grösstentheils die Form und Construction der Violinen, nur in entsprechend grösseren Verhältnissen. Nur bei wenigen älteren, italienischen Meistern und in neuerer Zeit wird der Contrabass mit einem etwas gewölbten Boden versehen. Der grösste Theil der alten Contrabässe ist im Boden nicht gewölbt, sondern durchgängig vollkommen gerade und eben und gleich dick, und zwar aus dem Grunde, um die verschiedenen Theile, aus denen der Boden besteht, haltbarer zu vereinigen; theils um den Antheil des Bodens an der Erregung des Tones in seine gehörigen Grenzen einzuschränken. Da der in dieser Art flache Boden meistentheils aus Buchenholz gefertigt wird, um den Ton weniger hart erscheinen zu lassen, so hat man auch hierin die Verwandtschaft mit den Violen de [da] gamba zu erkennen. Ebenso sind die Decke, der Boden und die Oberzargen nach dem Halse zu weniger gebogen, vielmehr so, dass sie auf beiden Seiten am Halstheil keinen Halbkreis bilden, sondern in schlanker gestreckter Form nach oben sich verjüngen, und der Oberkörper eine etwas zugespitzte Form erhält. Die Oberzargen nehmen deshalb an dieser Stelle um beinahe ein Achtel ihrer Höhe ab und sind dadurch auffallend niedriger, als die Mittel- und Unterzargen. Dies ist bei allen Violen de [da] gamba ebenso zu finden, mit denen ausserdem der Contrabass noch dies gemeinschaftlich hat, dass ihm der vorstehende Rand am Boden und an der Decke fehlt, die Mittelbügel nicht stark ausgeschweift sind, und in deren Nähe die Mitteltheilecken fehlen. Die Oberbügel gehen am Stock des Halses, der überhaupt etwas hoch gearbeitet ist, in denselben gleichsam über; genau wie bei allen Viola da gamba.« (S. 217—218.) Auch die sechs Seiten, welche der Contrabass bei Praetorius hat, weisen auf dieselbe Abstammung. Die weitere Entwicklung des Instrumentes bis in unser Jahrhundert wird dann an der Hand zuverlässiger Schriftsteller verfolgt und die Reducirung der Saiten auf drei bis vier nachgewiesen. Schon Quantz und Mozart sprechen sich dahin aus, dass mehr als vier Saiten der Deutlichkeit, also der Klangwirkung nachtheilig sind. »Der sogenannte deutsche Violon mit fünf bis sechs Saiten ist also mit Recht abgeschafft worden«, sagt Quantz in seiner Flötenschule. »Theils durch diese gewonnene Erkenntniss, theils durch den Umstand, dass man um die Mitte des 18. Jahrhunderts bereits zu einem helleren Toncolorit der Instrumente vorgeschritten war, wurden auch die vielsaitigen Bogeninstrumente mehr und mehr der Vergessenheit überlassen«, fügt der Verfasser S. 222 hinzu. Hätte er nur die richtigen Partituren aufgeschlagen, so würde er sich bald überzeugt haben, dass man schon um oder bald nach 1700 zu einem so hellen Toncolorit fortschritt, wie man es nur wünschen kann. Freilich nicht in allen Ländern, sondern zunächst nur in Italien und dann durch Händel in England. Welcher Violon war es, der damals den deutschen ersetzte und vergessen machte? Natürlich kein anderer als der italienische. Der Verfasser hat sich diese Frage nicht gestellt, wir erhalten daher auch über eine der interessantesten Umwandlungen des damaligen Orchesters von ihm keine genaue Auskunft. Unsere Neugier ist aber in solchen Fällen keine blos antiquarische, denn wenn wir die Zusammensetzung des damaligen Orchesters kennen, so wissen wir auch, wie man es anzufangen hat, um die Meisterwerke jener Zeit wieder in der wahren Gestalt aufzuführen. Die Umgebung, in welcher der Verfasser lebte, war für Studien dieser Art allerdings nicht sehr günstig, da Collegen oder Vorgesetzte wie Rietz u. A., die ihm auf diesem Gebiete als Autorität galten, die ältere Kunst nur durch eine trübe gefärbte Brille ansahen, ihm deshalb auch nicht die rechten Wege zeigen konnten.

Hinsichtlich der Riesen-Contrabässe aus früherer Zeit, von welchen man mitunter erzählen hört, verhält der Verfasser sich etwas skeptisch. »Der Annahme, dass es im Anfange des 17. Jahrhunderts in der Form aussergewöhnlich grosse Contrabässe gegeben habe, kann ich nicht zustimmen, da sich nirgends derartige Exemplare gefunden haben und der so oft angegebene Tonumfang nach der Tiefe zu nur mit den Contrabässen gewöhnlicher Grösse übereinstimmt, so dass man zu der Annahme berechtigt ist, die Grösse der alten Contrabässe habe im Wesentlichen diejenige der jetzt gebräuchlichen nicht überschritten.« (S. 221.) Im Allgemeinen trifft solches gewiss zu, was aber nicht ausschliesst, dass von Zeit zu Zeit einzelne Monstra geschaffen wurden, die sich vor männiglich konnten sehen lassen. Sagt doch schon Praetorius: »Es sind auch neulicher zeit zween gar grosze Violn de Gamba Subbässe (deren Abriss Col. V zu finden) gefertiget worden, darbey man die andern grosze Contra-Bässe zu den Tenorn- und Altstimmen,

Digitized by Google

den kleinen Viol de Gamben-Bass aber an stadt des Discants gebrauchen kan. Darauf ich auch ein Concert mit unterschiedlichen Chören (Lauda Hierusalem Dominum), welches in Polymonia Nona mit Göttlicher Hülff in kurtzem auch herfür kommen wird, mit 17 und 21 Stimmen, nach meiner wenigkeit Componiret habe: Do dann die fünff Stimmen desselben Chores alle in Octava inferiore müssen gegeiget werden. Dieweil aber derselbige Chor mit so viel groszen Geigen, gleich wie uff Orgeln, wenn man im Manual zum groben Principal, oder Gedacteflöte von 16 Füszen die Tertien und Quinten unten in der Tieffen mitnimmt, gar zu sehr in einander summet und murmelt, so habe ich befunden, dasz es ungleich annemlicher und anmuthiger sey, die rechte Viola de gamba zu den Ober- und Mitlernstimmen, den gar groszen SubBass aber in der Octav zum Bass gebrauchen, da es denn von fernen, als ein tieffer Untersatz und SubBass in einer Orgel, gehöret wird.« (Synt. II, 46.) Das wäre also annähernd eine Vertheilung, wie sie jetzt bei Violoncell und Contrabass stattfindet, nur mit grösseren Instrumenten ausgeführt. Hieraus sieht man nicht nur, dass derartige Kolosse wirklich vorhanden waren, sondern auch wie sie in der Praxis verwendet wurden. Rühlmann führt von dem obigen Citat nur die beiden ersten Zeilen an, diese aber merkwürdigerweise zweimal S. 218 und S. 226, und was noch merkwürdiger ist, beide male verschieden und beide male ungenau; Seite 226 ist der Satz sogar nur halb zu Ende geführt und deshalb völlig unverständlich. Dagegen hebt er S. 219 aus Mersenne die artige Nachricht hervor, dass damals in Frankreich Violen de gamben existirten so gross, dass ein Page in ihren Bauch gelassen werden konnte, um den Sopran zu singen, wodurch dreistimmige Concerte (nämlich Duette für Sopran und Alt mit Streichbass) zu Stande kommen konnten. On les fait de toutes sortes de grandeurs, dans lesquelles l'on peut enfermer de jeunes Pages pour chanter le Dessus de plusieurs airs ravissans, tandisque celuy, qui touche la Basse, chante la Taille, afin de faire un concert à trois parties — sind seine Worte. Betrifft dieses nun die Kniegeige, so hätten sich in dem Bereiche des Contrabasses wohl ebenfalls noch ähnliche Curiositäten ausfindig machen lassen, nicht blos im 17. Jahrhundert, sondern auch zu Anfang des achtzehnten. Wir erinnern z. B. vor einigen Jahren in den Zeitungen gelesen zu haben, dass die Stadt Guben einen solchen Riesenbass besass, der in der Zeit von 1710 bis 1720 mit grossem Gepränge einem in der Nähe wohnenden Fürsten zugeführt wurde, worüber die Rathsacten das Nähere enthalten sollen. Das alles ändert freilich nichts an der Thatsache, dass die gewöhnlichen Contrabässe zu allen Zeiten annähernd dieselbe mittlere Grösse haben mussten, welche sie für den alltäglichen Gebrauch geeignet machte; aber solche Curiosa beleben die Darstellung und erhellen die Zeiten durch willkommene Streiflichter.

Eine Eigenthümlichkeit des Contrabasses, welche ihn von den übrigen Mitgliedern seiner Familie Jahrhunderte lang unterschied, waren die Bünde. Diese hielten sich bis in den Anfang unseres Jahrhunderts und wurden zur Erzielung einer genügenden Deutlichkeit für nöthig gehalten. »Eine grosse Hinderung an der Deutlichkeit macht es, wenn auf dem Griffbrett keine Bünde sind«, sagt Quantz in seiner Flötenschule. »Die Entfernung der Bünde«, setzt Rühlmann hinzu, musste damals ebenso sehr als eine zwecklose Neuerung erscheinen, als es heute ihre Wiedereinführung sein würde. Man machte nämlich die Ansicht geltend und kam immer wieder darauf zurück, dass namentlich bei starken und dicken Saiten nur mit Bünden Deutlichkeit und Bestimmtheit der Intervalle zu erzielen sei und das Aufschlagen der Saiten auf das Griffbrett beim Niederdrücken verhütet werde. Noch F. G. Albrechtsberger ‚Anfangsgründe zur Composition' führt 1790 den ‚Violon oder Contrabass' mit fünf ziemlich dicken Saiten an und bemerkt dazu: ‚er hat zu jedem halben Ton einen Bund auf dem Griffbrett'. Mit Anfang dieses Jahrhunderts aber verschwinden diese noch mit Bünden versehenen Bässe ganz; man gebraucht nur noch die sogenannten bundfreien Contrabässe und gewinnt damit eine reinere Intonation.« (S. 223—24.) Es wäre interessant zu erfahren, wo und durch wen die Bünde zuerst abgeschüttelt wurden. War es vielleicht Dragonetti, der grösste Meister des Contrabasses, den die Welt gesehen hat, der solches durchsetzte? Für wirkliche Virtuosenleistungen sind die Bünde allerdings hinderlich; anders möchte aber das Urtheil lauten, wenn man dem Thun der gewöhnlichen Spieler mit unbefangenen Ohren zuhört. Wir haben nicht vergessen, was ein solcher, allerdings sehr gewöhnlicher Spieler in der Arglosigkeit seines Herzens gestand. »Ein reiner Ton auf'n Contherbasse — sagte er treuherzig — sis'n purer Zufall.«

(Fortsetzung folgt.)

Zur 25jährigen Jubelfeier des Conservatoriums für Musik in Stuttgart.

Vom 30. Mai bis 2. Juni.

Δ. Wenn wir in diesen Blättern der 25jährigen Jubelfeier einer Anstalt gedenken, welche unter der Leitung eines Mannes steht, dessen Name dafür bürgt, dass die hohen ernsten Ziele einer auf gesunden künstlerischen Principien fussenden musikalischen Erziehung niemals ausser Acht gelassen werden, so glauben wir nur einer Pflicht nachzukommen. Es dürfte in Deutschland wohl wenige künstlerische Erziehungsinstitute wie das Stuttgarter Conservatorium geben, an welchen eine solch stattliche Reihe künstlerisch und pädagogisch bewährter und erprobter Lehrer wirken und derjenige echt conservative Sinn vorherrscht, der, auf dem Boden unserer classischen Meister fussend, auch den Erzeugnissen neuerer Meister gerecht wird, sofern deren Werken eine wirklich künstlerische Bedeutung und ein gehaltvoller Werth zukommt. Conservativ nennen wir nicht denjenigen, welcher nur eine gewisse Periode der Kunstgeschichte als die allein maassgebende und bedeutende erklärt, sondern jener Geist ist der wahrhaft erhaltende, welcher, um mit einem Wort Goethe's zu reden, das Bleibende in der Erscheinung festhält, d. h. das sich naturgemäss Entwickelte anerkennt und nur denjenigen Tendenzen entgegentritt, welche unter völliger Negirung des historisch Gewordenen, unter Verläugnung und Missachtung des früher Geschaffenen, etwas ganz Neues an die Stelle des Alten setzen wollen und die Werke unserer classischen Meister als curiose Antiquitäten erklären. Unsere grossen Meister haben jedoch immer und immer wieder die Quelle zu bilden, an welcher der moderne Kunstjünger sich die Kraft zu geistigem Schaffen holen muss, will er nicht jenem sogenannten krankhaften Romantismus anheimfallen, welcher unsere herrliche Kunst nur zum Tummelplatz schrankenloser Subjectivität machen möchte und jenes sinnliche Princip auf den Schild erhebt, welches jedes gesunde und ernste Streben und Schaffen vergiftet und tödtet. Mehr als je haben unsere musikalischen Erziehungsanstalten darauf ein strenges Auge zu richten, dass dieser Geist des künstlerischen Conservatismus nicht ausser Acht gelassen und immer und immer wieder auf die wahre, sittlich veredelnde, Geist und Gemüth stärkende Bedeutung der Kunst, immer und immer wieder auf die Quelle hingewiesen wird, aus welcher wir Wasser des Lebens zu schöpfen haben.

Werfen wir an der Hand der Festschrift einen historischen Rückblick auf das Stuttgarter Conservatorium, so finden wir, dass die leitenden Gesichtspunkte der Gründer der Anstalt, von

Digitized by Google

echt künstlerischem Geiste eingegeben waren. Im Februar 1857 war es, dass eine Anzahl Stuttgarter Kunstfreunde und Künstler sich zur Gründung einer Anstalt vereinigte, welche am 15. April desselben Jahres unter dem Namen »Stuttgarter Musikschule« ins Leben trat. Dem jetzigen Professor Dr. Lebert gebührt das Verdienst, den Gedanken zur Gründung einer solchen Anstalt angeregt zu haben. Im Herbst 1856 bewog derselbe nämlich zwei damals in Ulm lebende Kunstfreunde, die Herren Dr. Brachmann aus Riga und Eduard Laiblin sich an die Spitze der Unternehmung zu stellen; denselben im Verein mit Lebert gelang es, die Herren Boch, Debuysère, Faisst, Gantter, Keller, Levi, Pischek aus Stuttgart, sowie die Herren Speidel aus Ulm und Stark aus München zu bewegen, durch Uebernahme von Lehrämtern an der Gründung der Anstalt sich zu betheiligen. Als Unterrichtsfächer wurden Elementar-, Chor- und Sologesang, Clavier, Orgel-, Violin- und Violoncellspiel, Tonsatzlehre, Aesthetik und Geschichte der Musik, sowie italienische Sprache aufgenommen. Der Zweck der Schule wurde als dahin gehend ausgesprochen, dass sie nicht blos dem angehenden Musiker von Fach Gelegenheit bieten soll, sich in den betreffenden Zweigen seiner Kunst zum Künstler auszubilden, sondern sie soll auch zur allgemeinen Gründung eines gediegenen musikalischen Geschmacks und Verständnisses, zur Hebung der Tonkunst in allen ihren Gebieten den Weg bahnen. Dieses sucht sie zu erreichen durch gründlichen, methodischen Unterricht in der Vocal- und Instrumentalmusik, durch Heranbildung von Chören für die Kirche und für Gesangvereine, durch Vorträge über theoretische Fächer, durch Uebung im Zusammenspiel mit anderen Instrumenten u. s. w. Dabei wird diese Anstalt auf keinen einseitigen oder ausschliesslichen Principien fussen, wird sich nicht pedantisch auf abgeschlossene Kunstperioden beschränken, so vollendet und erhaben diese auch dastehen mögen, sondern wird, der historischen Entwicklung folgend, die classische Musik als Ausgangspunkt nehmen, aber durch Hereinziehung des vielen Vortrefflichen, das die Neuzeit hervorgebracht hat, jede Einseitigkeit vermeiden, auch nie die Zukunft ausser Augen lassen, für deren gesundes, ungehemmtes Gedeihen sie ja sorgen will, und die nur durch eine naturgemäss fortschreitende, allseitige Entwicklung zum Nutzen und Frommen der Kunst vorbereitet werden kann.«

Die Anstalt bestand gleich von Anfang an aus zwei Abtheilungen: einer Künstler- und einer Dilettantenschule und wurde am 15. April 1857 in einem hiefür gemietheten Locale in der Eberhardsstrasse eröffnet. Die Anzahl der Zöglinge betrug etwas über sechzig, wovon etwa der vierte Theil der Künstlerschule angehörte.

Unter den im ersten Jahre vorkommenden Aenderungen im Lehrerpersonal heben wir den Eintritt des Herrn Prof. Stark, welcher die Lehrstelle für Aesthetik und Geschichte der Musik an Stelle des austretenden Herrn Gantter übernahm und die Ernennung des Herrn Professor Faisst zum Vorstand, April 1859, hervor, da Dr. Brachmann sich von der Leitung zurückzog und bald darauf nach Breslau übersiedelte. Die Festschrift widmet letzterem warme Worte der Anerkennung, da derselbe nicht nur in edelstem und uneigennützigstem Eifer für die Anstalt zwei Jahre lang grosse Opfer an Zeit und Geldmitteln brachte, sondern auch bei seinem Rücktritt derselben die von ihm angeschafften Musikalien und Instrumente zu weiterer Benutzung überliess.

Schon im zweiten Jahre des Bestehens war die Schülerzahl auf etwa 160 gestiegen, so dass die Anstellung neuer Lehrkräfte nothwendig erscheinen musste. Unter andern wurde für den Clavierunterricht der Münchener Claviervirtuose Pruckner berufen, welcher heute noch als einer der geschätztesten Lehrer der Anstalt seine segensreiche Wirksamkeit entfaltet; auf dessen Bedeutung als Pianist und hervorragenden Interpreten namentlich der classischen Meister wurde in diesen Blättern schon hingewiesen.

Im Winter 1859/60 betrug die Schülerzahl bereits mehr als 270. »In Folge dessen musste ernstlich darauf gedacht werden, der Anstalt ein geräumigeres und zugleich auch für musikalische Aufführungen, wie sie schon längst in der Schule zur Uebung der Zöglinge veranstaltet wurden, günstigeres Local zu verschaffen. Die befriedigende Lösung dieser Frage ist ein Verdienst eines überhaupt vielbewährten Freundes der Anstalt, welcher dem Lehrercouvent als berathendes Mitglied bis heute treu zur Seite steht, des Oberstaatsanwalts v. Köstlin. Er kaufte im rechten Momente das Haus, in welchem nun seit dem Juli 1860 das Institut seinen Sitz aufgeschlagen hat, und auf seine Veranlassung übernahm dann eine Anzahl von Gönnern und Gönnerinnen des letzteren dieses Anwesen in gemeinschaftlichen Besitz, um es nach Herstellung der nöthigen baulichen Veränderungen für die Zwecke der Musikschule miethweise einzuräumen. Ein wesentliches Mittel aber, der Anstalt diese Einrichtung auf grösserem Fusse zu ermöglichen und zugleich ein erfreulicher Beweis von Anerkennung ihres Werthes für die Volksbildung war es, dass im Februar desselben Jahres der höchstseelige König Wilhelm, auf Antrag des damaligen Cultdepartementschefs, Herrn Staatsrathe v. Rümelin, und auf Befürwortung anderer hoher Gönner der Schule, vom Etatsjahr 1859/60 an einen Staatsbeitrag gnädigst verwilligte.«

Die Anstalt hatte nun bereits schon 330 Schüler; in Folge dieser grossen Zahl musste man natürlich auf Erweiterung des Lehrerpersonals bedacht sein, und so traten in den nächsten Jahren u. A. Concertmeister Singer, einer der bedeutendsten Geiger der Gegenwart, der leider allzu früh verstorbene Goltermann für Violoncell, E. Alwens und W. Beron, beide letztere frühere Schüler der Anstalt, für Clavier, und an Stelle des verstorbenen Kammersänger Rauscher, Kammersänger Schütky in den Lehrerverband ein.

Es war im Juli 1865, dass das Institut aus Concession gegen den anderwärts allgemeinen Gebrauch den Namen eines Conservatoriums für Musik annahm. Gelegentlich der zehnjährigen Stiftungsfeier im Jahre 1867 übernahm der jetzige König das Protectorat über die Anstalt; zugleich wurde vier verdienten Lehrern der Anstalt — der Vorstand Faisst hatte bereits den Titel Professor und wurde bei dieser Gelegenheit mit dem Friedrichsorden erster Classe geehrt —, nämlich den Herren Lebert, Stark, Pruckner und Speidel der Professortitel verliehen, welche Auszeichnung im Laufe der Jahre noch verschiedenen Anderen zu Theil wurde.

Trotzdem für die Geschäfte der Verwaltung, welche sich natürlich mit der stets zunehmenden Schülerzahl immer mehr vermehrten, ein tüchtiger Secretär und Cassirer in der Person des städtischen Assistenten A. Gmelin gewonnen worden war, so häuften sich die Vorstandsgeschäfte in einem solchen Grade an, dass Prof. Faisst erklärte, die Geschäftslast nicht länger mehr ertragen zu können, und so trat im April 1869 Gymnasialprofessor Dr. Scholl als Mitvorstand ein, ein feiner, kunstgebildeter Geist, welcher sich bald die Liebe und das Vertrauen von Lehrer und Schüler zu gewinnen wusste.

Wir berührten bereits oben, dass im April 1869 Gymnasialprofessor Dr. Scholl in den Lehrercouvent gezogen — der Convent besteht nämlich am Stuttgarter Conservatorium nicht aus sämmtlichen Lehrern — und ihm die Mitvorstandschaft übertragen wurde, und zwar vertheilte sich die von den Herren Faisst und Scholl nunmehr gemeinschaftlich geführte Direction so zwischen denselben, dass die artistische Leitung an Ersteren, die administrative in der Hauptsache an Prof. Scholl fiel.

Es stellte sich in Bälde abermals das Bedürfniss ein, die Unterrichtslocale zu vermehren. Abgesehen davon, dass der Violinunterricht aus Mangel an Platz schon seit längerer Zeit in

Digitized by Google

den Wohnungen der Lehrer gegeben werden musste, wuchs die Zahl der Clavierschüler in einem solchen Grade, dass Professor Faisst sich entschliessen musste, auf die Wohnung, welche er bisher innerhalb der Anstalt inne gehabt hatte, zu verzichten. Hierdurch erhielt die Anstalt sieben neue Zimmer; dennoch reichten die Räumlichkeiten nicht aus, da in den ersten siebziger Jahren die Zahl der Schüler rasch von 400 auf 600 stieg. Man entschloss sich deshalb im Jahre 1874, namentlich auf das energische Betreiben des Prof. Lebert hin, zu einem Umbau des Hauses, namentlich im zweiten und dritten Stock. Derselbe konnte jedoch nur dadurch ins Werk gesetzt werden, dass von einer Anzahl der Mitglieder des Lehrerconvents eine namhafte Actieneinzahlung geschah. Durch den Umbau erhielt man wieder sechs neue Unterrichtszimmer, und die neuen Actionäre traten nunmehr in die Reihe der Hausbesitzer ein, deren es jetzt 37 waren.

»Da nun in Folge der Erweiterung der Anstalt der zu bezahlende Wohnungsmiethzins sich auf mehr als das Doppelte gesteigert hatte, desgleichen zur Erhaltung oder Gewinnung tüchtiger Lehrkräfte der Aufwand an Lehrerhonoraren so erhöht werden musste, dass die Ausgaben unmöglich durch die laufenden Einnahmen gedeckt werden konnten, so entschloss man sich, im Hinblick auf die unläugbaren Vortheile, welche der Stadt Stuttgart durch die Anstalt, namentlich durch den vermehrten Fremdenzuzug erwuchsen, vor allem (im Jahr 1871) an die bürgerlichen Collegien, an deren Spitze damals der Oberbürgermeister, später Staatsminister v. Sick stand, die Bitte um einen städtischen Beitrag zu richten, die denn auch gewährt wurde, indem der Anstalt seither jährlich 400 Gulden (nach einigen Jahren auf ℳ 800 erhöht) aus der Stadtkasse zuflossen.« Im Jahre 1872 richtete man auch eine Bitte an das kgl. Cultusministerium, den Staatsbeitrag zu erhöhen; die Kammer der Abgeordneten hielt es jedoch, im schärfsten Gegensatz zur Volksvertretung anderer deutschen Staaten, derer Kunstinstitute zum Theil glänzende Staatsunterstützungen erhalten — wir erinnern u. A. an München und Würzburg — für nöthig, an der Summe von 3000 Gulden jährlichen Beitrags, welchen die kgl. Regierung der Anstalt gewähren wollte, 600 Gulden zu streichen. Immerhin war durch diese Summe der frühere Beitrag verdoppelt, und wie die Festschrift erwähnt, waren es neben dem hochgeneigten Schutze von Seiten des Departementschefs Dr. v. Gessler insbesondere die Bemühungen des Ministerialdirectors Dr. v. Silcher, sowie der Abgeordneten Dr. O. Elben und Rechtsanwalt Hölder, des späteren Kammerpräsidenten und jetzigen Staatsministers,* denen die Anstalt diese wesentliche Unterstützung zu verdanken hatten. Da endlich insbesondere auch die Gesangklasse einer neuen Organisation bedurfte, die ohne eine Erhöhung des Etats nicht möglich war, so wandte man sich im Jahre 1873 an den König, welcher hierauf der Anstalt zu diesem Zwecke eine Summe von jährlich 300 Gulden aus der kgl. Cabinetskasse zuwies.

»Die Organisation der Anstalt selbst wurde in diesen Jahren zunächst durch die Errichtung einer Elementarklasse für Clavierspiel in der Dilettantenabtheilung befestigt und erweitert, indem auf Prof. Lebert's Antrag von 1872 an Zöglinge der Künstlerschule unter der Leitung eines dazu besonders geeigneten Lehrers, des frühern Schülers der Anstalt, L. Rein, und unter der Oberaufsicht der Professoren Lebert und Levi den Unterricht für Anfänger und Anfängerinnen im Clavierspiel übernahmen und so sich selbst eine Uebung im Unterrichten erwarben, die für den künftigen Beruf eines überwiegend grossen Theils dieser Zöglinge sich in hohem Grad einflussreich und nutzbringend zeigte. Der wachsende Zulauf von Schülern aber, namentlich im Clavierfach — ein unzweideutiger Beweis des weiverbreiteten Vertrauens nicht blos zu einzelnen Lehrern, sondern vorzugsweise zu der durch Prof. Lebert geschaffenen und im Conservatorium eingeführten einheitlichen Methode des Clavierunterrichts — machte überhaupt die Berufung neuer Lehrkräfte, insbesondere für das Clavierspiel, nothwendig.« Ausser der Anstellung des Kammervirtuosen G. Ferling und des Herrn Morstatt — Letzterer zunächst zur Unterstützung des Prof. Lebert bei der sogenannten Vorklasse der Kunstschüler für Clavier, später auch für weiteren Clavierunterricht in der Künstlerschule — haben wir namentlich die Berufung des kgl. Hofpianisten Professor Wilhelm Krüger, welcher in Folge des deutsch-französischen Krieges seine ehrenvolle Stellung in Paris hatte verlassen müssen, an die Künstlerschule für Clavier hervorzuheben. Ferner wurden die Herren Hofmusiker Wünsch, Herrmann, Kralochwil und Schwab beigezogen, welch Letzterer auch den Klassenunterricht im Elementargesang übernahm. Im Jahre 1873 legte Herr Prof. Stark, welcher sich grosse Verdienste um die Hebung und Förderung des Chorgesangs erworben hatte, die Leitung desselben nieder, welche bald darauf definitiv in die Hände des Prof. Faisst überging.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Kopenhagen, 6. Juni.

(*Anl. Bée.*) Die Saison des königlichen Theaters schliesst mit dem 1. Juni ab, dann kommen die drei Ferienmonate. Der Bestimmung nach wollte man noch vor Thoresschluss die Wiederaufführung von »Lohengrin« bewerkstelligen; es wurde aber dieser Beschluss durch einen Krankheitsfall einer der Sängerinnen vereitelt, und es war nicht zeitig genug dafür gesorgt, die Rolle zu doubliren. Gewöhnlich folgen dem Schlusse der Saison einige Extravorstellungen, deren Einnahmen solchen wohlthätigen Zwecken anheimfallen, die mit dem Theater irgend einen Nexus haben. Da der Sänger Nyrop jetzt aus dem Verbande des Theaters tritt, wurde ihm eine solche Extravorstellung bewilligt. Zur Aufführung gelangten u. A. Scenen aus »Faust« und aus »La Mnette de Porticie, in welchen Opern genannter Sänger seine Forcerollen hat. Trotz des hübschen Erfolgs wird man nicht läugnen können, dass die Persönlichkeit Nyrop's nicht mehr für die Rolle des Faust passt; das Alter macht seine Rechte geltend, und selbst einem Mephistopheles misslingt da die Verjüngung. Einen schwar zu ersetzenden Verlust wird übrigens die Oper dadurch erleiden, dass der Kapellmeister Paulli seinen Posten enfgiebt. Trotz seines vorgerückten Alters (73 Jahre) war er noch immer ein sehr energischer und umsichtiger Dirigent. Die heiklen Zustände unserer Oper, die jedem Anführer besondere Schwierigkeiten bereiten wird, dürften es vielmehr gewesen sein, welche seinen Entschluss hervorgerufen haben. — Die letzten Concerte H. v. Bülow's fanden hier Mitte Mai statt; wir hätten demnach gegiebt, dass diese den Schlussstein der Concerte intra muros der diesjährigen Saison bilden würden. Dem war aber nicht so, denn kaum hatte der Pianist uns verlassen, so stellte sich ein junger holländischer Violinspieler (Smit) ein, der verschiedene Solopiècen vortrug und sich, trotz des jugendlichen Alters, als bedeutender Geiger erwies. Er ist der Schüler Leonard's und hat die guten Eigenschaften seines bekannten Lehrers geerbt. Unterstützt von der jungen belgischen Sängerin Dine Beumer, wird er in der nächsten Woche seine Concerte im Tivoli, wo die hiesigen Sommerconcerte stets gegeben werden, fortsetzen.

So ganz ohne Musik in der inneren Stadt sind wir jedoch nicht; die Communalbehörde hat dafür Sorge getragen, dass zwei Militärkapellen unter Leitung der tüchtigen Musikdirectoren Pöckel und Petersen wöchentlich unentgeltlich stundenlang auf dem grossen Marktplatze der Stadt musiciren. Ihre Programme enthalten mitunter grosse und gute Musikstücke. — Der norwegische Componist O. Olsen, der längere Zeit in Wien verweilt hat, hielt sich dieser Tage hier auf. Durch die sattrischen Kritiken des Prof. Hennick, die in der hiesigen »Berlingske Tidende« abgedruckt wurden, hat Herr Olsen auch hier eine gewisse Berühmtheit erlangt.

Digitized by Google

[106]

Verlag von **Joh. Aug. Böhme** in **Hamburg.**

Krause, Emil, Op. 38. **Ein Beitrag zum Studium der Technik des Clavierspiels in 100 Uebungen.** 10 *M* no.

Dasselbe in einzelnen Heften:

Heft 1.	Uebungen mit festliegender Hand	*M* 1,50 no.
– 2.	— do. — zum Studium des leichten und ruhigen Passagenspiels	– 2,— no.
– 3.	— do. — zum Studium der Tonleitern	– 1,50 no.
– 4.	— do. — in Terzen	– —,90 no.
– 5.	— do. — zur Einführung in den gebundenen Styl	– 2,40 no.
– 6.	— do. — zum Studium der gebrochenen Accorde	– 6,— no.

Beurtheilung von Dr. **Hans von Bülow:**

Emil Krause, Op. 38. *Ein Beitrag zum Studium der Technik des Clavierspiels.* Sehr bescheiden in der That. Ein Beitrag, aber als so erschöpfender, inhaltvoller, dass er andere Beiträge vollkommen überflüssig macht, ein wahres **Compendium,** ein Encheiridion im eigensten Wortsinne, die Frucht langjähriger theoretischen Denkens und praktischen Wirkens eines hellen Kopfes, und eines seinem Lehrberufe mit aufopferndster Begeisterung hingegebenen Herzens. Die clavierspielende Welt wird das Werk willkommener heissen, als von den Collegen zu erwarten steht, deren, wenn auch noch so verdienstliche Bestrebungen auf diesem Gebiete, durch dieses neue auf der Höhe der gegenwärtigen Entwickelung des Clavierspiels stehende, alle neuen technischen Errungenschaften mit logischer Uebersichtlichkeit verwerthende, in den Schatten gestellt, vermuthlich wohl auch verdrängt werden dürften. Selbstempfehlung desselben bei selbst nur flüchtigem Einblick überhebt der Möhe weiterer Empfehlung.

Hamburg, den 20. März 1882.

Hans von Bülow.

Obiges Werk, von unseren bedeutendsten Autoritäten auf das Günstigste beurtheilt, Carl Reinecke zugeeignet, ist an dem kgl. Conservatorium der Musik zu Leipzig und an dem Conservatorium der Musik zu Hamburg **obligatorisch** eingeführt.

Die Verlagshandlung.

[107]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Jugendbibliothek für das Pianoforte zu 4 Händen. Ein Melodienschatz aus Werken alter und neuer Meister gesammelt und zum Gebrauch beim Unterricht bearbeitet von Anton Krause. Achtes Heft. Franz Schubert. *M* 3,—.

Krause, Anton, Op. 24. **Zwölf Studien** f. junge Pfte.-Spieler. *M* 3,—.

Mozart, W. A., Sonate in C für Orgel mit Begleitung von zwei Violinen und Bass (K.-V. No. 328). Für den Concertgebrauch herausgegeben und mit einer Cadenz versehen von Josef Rheinberger. *M* 5,—.

Papperitz, Robert, Op. 16. **Canonische Formen.** (Vorlagen für den Unterricht in denselben.) *M* 2,50.

Wagner, Richard, Lyrische Stücke für eine Gesangstimme aus Lohengrin. Ausgezogen und singbarlichst vom Componisten. Ausgabe für tiefere Stimme.

No. 1. *Elsa's Traum.* Einsam in trüben Tagen. *M* 1,—.
- 2. *Elsa's Gesang an die Lüfte.* »Euch Lüften, die mein Klagen«. 50 *Pf.*
- 3. *Elsa's Ermahnung an Ortrud.* »Du Aermste kannst wohl nie ermessen«. 50 *Pf.*
- 4. *Brautlied.* »Treulich geführt ziehet dahin«. 50 *Pf.*
- 5. *Lohengrin's Verweis an Elsa.* »Athmest du nicht mit mir«. 75 *Pf.*
- 6. *Lohengrin's Ermahnung an Elsa.* »Hochstes Vertrau'n hast du mir«. 75 *Pf.*
- 7. *Lohengrin's Herkunft.* »In fernem Land, unnahber euren Schritten«. 75 *Pf.*
- 8. *Lohengrin's Abschied.* »O Elsa! Nur ein Jahr an deiner Seite«. 75 *Pf.*
- 9. *Konig Heinrich's Aufruf.* »Habt Dank, ihr Lieben von Brabante. 50 *Pf.*

— **Tristan und Isolde.** Textbuch. Englisch-Deutsch. Die englische Uebersetzung von H. and F. Corder. gr. 8. n. *M* 4,50.

Weckbecker, Wilhelm, Suite für Violine und Clavier. *M* 4,50.

Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Serienausgabe. — Partitur.

Serie XXIV. No. 29. Supplement zu Serie 1.
Messe in C moll. Kl.-Ausz. v. Köch.-Verz. No. 427. *M* 9,00.

Einzelausgabe. — Partitur.

Serie VIII. **Symphonien.** Dritter Band.
No. 40. Symphonie G moll C (Köch.-Verz. No. 550). *M* 3,00.
- 41. Symphonie C dur C (Köch.-Verz. No. 551). *M* 4,25.

Serie X. **Märsche und kleinere Stücke für Orchester. (Auch für Harmonika und Orgelwalze.)** No. 1—14. *M* 9,—.
No. 1. Marsch. D dur 2/4 (K. No. 189). 45 *Pf.* — 2. Marsch. C dur 2/4 (K. No. 214). 45 *Pf.* — 3. Marsch. D dur C (K. No. 215). 45 *Pf.* — 4. Marsch. D dur 2/4 (K. No. 237). 45 *Pf.* — 5. Marsch. F dur 2/4 (K. No. 248). 45 *Pf.* — 6. Marsch. D dur C (K. No. 249). 45 *Pf.* — 7. Marsch. D dur 2/4 (K. No. 290). 45 *Pf.* — 8. Zwei Marsche. D dur C, D dur 2/4 (K. No. 335). 60 *Pf.* — 9. Drei Marsche. C dur, D dur, C dur C (K. No. 408). *M* 1,20. — 10. Allegro: Schlusssatz einer Symphonie. D dur 2/4 (K. No. 121). 60 *Pf.* — 11. Menuett: Mittelsatz einer Symphonie. C dur 3/4 (K. No. 409). 60 *Pf.* — 12. Maurerische Trauermusik. C moll C (K. No. 477). 60 *Pf.* — 13. Ein musikal. Spass. F dur C (K. No. 522). *M* 1,65. — 14. Sonate für Fagott u. Vcell. B dur C (K. No. 292). 60 *Pf.*

Einzelausgabe. — Singstimmen.

Serie I. **Messen.**
No. 11. Missa brevis für 4 Singstimmen, mit Begl. C dur C (K.-V. 259). *M* 1,20.
- 12. Missa f. 4 Singst., mit Begl. C dur C (K.-V. 262). *M* 3,40.
- 13. Missa brevis für 4 Singstimmen, mit Begl. B dur C (K.-V. 275). *M* 1,50.
- 14. Missa f. 4 Singst., mit Begl. C dur C (K.-V. 317). *M* 1,50.
- 15. Missa f. 4 Singst., mit Begl. C dur 3/4 (K.-V. 337). *M* 1,50.

Einzelausgabe. — Stimmen.

Serie XVI. **Concerte für das Pianoforte.**
No. 24. Concert C moll 3/4 (Köch.-Verz. 491.) *M* 6,00.
- 25. Concert C dur C (Köch.-Verz. 503.) *M* 6,30.
- 26. Concert D dur C (Köch.-Verz. 537.) *M* 7,05.

Robert Schumann's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Herausgegeben von Clara Schumann.

Serienausgabe. — Partitur.

Neunte Lieferung.

Serie I. **Orchesterwerke.**
No. 4. Op. 120. Vierte Symphonie.
Serie IX. **Grössere Gesangwerke mit Orchester oder mit mehreren Instrumenten.**
No. 30. Op. 71. Advent lied für Sopran-Solo und Chor mit Orchesterbegleitung.
} *M* 11,50.

Nummernausgabe:

Serie VII. **Für das Pianoforte zu zwei Händen.**
No. 53. Kinderscenen. Op. 15. No. 1—13.
No. 4. Von fremden Ländern und Menschen. 50 *Pf.* — 2. Curiose Geschichte. 50 *Pf.* — 3. Hasche-Mann. 50 *Pf.* — 4. Bittendes Kind. 50 *Pf.* — 5. Gluckes genug. 50 *Pf.* — 6. Wichtige Begebenheit. 50 *Pf.* — 7. Traumerei. 50 *Pf.* — 8. Am Kamin. 50 *Pf.* — 9. Ritter von Steckenpferd. 50 *Pf.* — 10. Fast zu ernst. 50 *Pf.* — 11. Furchten-machen. 50 *Pf.* — 12. Kind im Einschlummern. 50 *Pf.* — 13. Der Dichter spricht. 50 *Pf.*

Volksausgabe.

No.
480. **Bach, J. S., Johannespassion.** Clavierauszug mit Text. *M* 3,—.
485. **Haydn, Jos., Zwölf kleine Stücke** für das Pianoforte. *M* 1,—.
487. **Wagner, Rich., Tristan und Isolde.** Vocal Score by Hans v. Bülow. English translation by H. and F. Corder. *M* 10,—.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition **Leipzig,** Am Rabensteinplatz 2. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährlicher Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 21. Juni 1882. **Nr. 25.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Reinhard Keiser war niemals in Russland. Berichtigung eines alten Irrthums. — Zur 25jährigen Jubelfeier des Conservatoriums für Musik in Stuttgart. Vom 30. Mai bis 2. Juni. (Fortsetzung und Schluss.) — Bach's H moll-Messe, aufgeführt zu Basel den 21. und 23. Mai 1882. — Galante aventure, komische Oper in drei Acten; aufgeführt zu Paris Ende März d. J. — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst das zweite Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das dritte Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen.

J. Rieter-Biedermann.

Reinhard Keiser war niemals in Russland.
Berichtigung eines alten Irrthums.

Von dem grossen deutschen Operncomponisten R. Keiser wird in neueren musikalischen Wörterbüchern berichtet, dass er sich einige Zeit in St. Petersburg und Moskau aufgehalten und dort um das Zustandekommen einer italienisch-deutschen Oper sich bemüht habe. Wir lesen dies in dem Lexikon von *Fetis*, Artikel Keiser [V, 5—6], und hiernach in mehreren englischen und deutschen Werken ähnlicher Art. Damit nicht fernerhin Einer dem Andern diese unrichtigen Angaben nachschreibt, wollen wir den alten Irrthum und seine längst von anderer Seite geschehene Berichtigung hier aufs neue mittheilen.

Der russische Staatsrath Jakob von Stählin veröffentlichte im zweiten Theil der Beilagen zum Neuveränderten Russland unter andern auch »Nachrichten von der Musik in Russlande (S. 37—192). In diesen reichhaltigen, nach Paragraphen geordneten Mittheilungen lautet § 26:

»Als nach dem frühzeitigen Tode dieses Herren [Kaiser Peter's II.] A. 1729, die Kaiserin *Anna* den Russisch-Kaiserl. Thron bestiegen hatte, kam das deutsche Kammer-Musik-Chor bei den Krönungs-Festivitäten zu Moskau vortrefflich zu statten. Der neue Kaiserl. Hof fand nicht nur Geschmack an der Kammer-Musik, sondern bezeugte auch Lust, sie zu verstärken und zu verbessern. Darzu überliess der König August II. von Polen von seinem Ueberfluss einige Italienische Virtuosen, und sandte zu einem lustigen Intermezzo und vollständigem Orchester, den berühmten Musico Buffo, Carino, und seine emnemende Frau, ein paar Violinisten Verocai und Bindi, einen Violoncellisten Gasparo, und einen Contra-Bassisten Esel aus Böhmen. Bald darauf kam auch der hamburgische Opern-Compositeur und Kapellmeister Kayser, mit seiner Tochter, einer artigen Arien-Sängerin, und nachmaligen Frau des *Verocai*.

»Unter dieser Regierung nahm mit der vermehrten Pracht des Kaiserl. Hofes, der 1730 von Moskau nach Petersburg gekommen war, auch der Geschmack an der Italienischen Musik, und die Lust, sie vollständiger zu erhalten, augenscheinlich zu. Kayser gab sich an, nach Italien zu reisen, und nach der Absicht des Hofes Virtuosen, oder nach Italienischer Art zu reden, Professoren, zu einem vollständigen Orchester zu verschaffen. Er aber und alle sein Versprechen blieb aus, und etliche Jare über hat man nicht einmal erfaren können, wo er geblieben war.

»Es wurde dahero, zur Erfüllung des einmal gefassten Entschlusses, der bisherige Capellmeister *Hübner* nach Italien geschickt. Der brachte etliche Violinisten aus Venedig mit sich, die ihn selbst bei Hofe gar bald herunter geigten.«

Diese Worte liest man S. 82—83 des oben genannten, im Jahre 1770 unter folgendem Titel erschienenen Werkes: »*M. Johann Joseph Haigold's* Beylagen zum Neuveränderten Russland. Zweiter Theil. Riga und Leipzig, Hartknoch. 1770. 8.« Stählin war damals noch am Leben und gab seine »Nachrichten« 1769 in den Druck, wie aus dem Vorwort zu denselben erhellt.«

Die hier nur flüchtig angedeuteten Thatsachen mussten auf Keiser's Charakter ein schlimmes Licht werfen. Sie erhielten aber nach kurzer Zeit eine gründliche Widerlegung. Drei Jahre nach den »Beylagen zum Neuveränderten Russland« erschien Joh. Ad. Scheibe's erster Band eines Werkes »Ueber die Musikalische Composition«. Gegen Ende der sehr langen Vorrede kommt er auf Stählin zu sprechen, um die Irrthümer desselben aus genauer Kenntniss der Verhältnisse zu berichtigen. Die auch in allgemein musikalischer Hinsicht lehrreiche und interessante Auslassung Scheibe's lautet: —

»Nach dieser [Pergolese betreffenden] Nachricht wird man mir erlauben, zum Ruhme zweener Deutschen grossen und wahren Virtuosen anzumerken, dass der Verfasser der ‚Nachricht von der Musik in Russland', wer er auch seyn mag, weder was das Leben des berühmten Erfinders des Pantalons [Liebenstreit], noch den Charakter des grössten Operncomponisten seiner Zeiten eines *Reinhard Kaiser's*, betrifft, wenig oder gar nicht unterrichtet gewesen, und also gar nicht im Stande war, so bestimmt und gewiss von ihnen zu urtheilen, wie er sich gleichwohl zu thun unterstanden hat. Es scheinet, er habe sich das Ansehen geben wollen, von diesen in der That grossen Originalgenieen unter den Deutschen mehr zu wissen, als ihm würklich bekannt war, und als gleichwohl in öffentlichen und autorisirten Schriften der deutschen musikalischen Welt vorlängst bekannt gemacht worden ist. Ich will von Kaisern zuerst reden.

Digitized by Google

»Es ist falsch, dass dieser berühmte Mann jemals in Petersburg gewesen ist. Derjenige, den der Verfasser der angeführten Nachricht dafür ausgiebt, oder vielleicht dafür mag angesehen haben, hiess Johann Kaiser, und war ehmals erster Rathsmusikant in Hamburg. Er war ein grosser Aventurier, dessen Leben, wenn es beschrieben werden sollte, ein grosses Buch ausmachen würde. In Ansehung der Musik war er ein ziemlicher Orchestergeiger, auch blies er die Schnabelflöte und den Fagott ganz gut; ein Componist ist er aber niemals gewesen, und folglich am wenigsten ein grosser Operncompositeur und Kapellmeister, wie ihn der Verfasser nennet. Johann Kaiser fand an keinem Orte, wohin ihn sein Schicksal oder seine Phantasie führte, einen langen Aufenthalt; er musste sich fast jederzeit bei Nacht und Nebel wieder aus dem Staube machen. Man kann wohl denken, dass es nicht seiner Tugend wegen geschah, wenn er genöthiget war, oft mit Lebensgefahr zu entweichen. Und eben in einer solchen Situation befand er sich, als er aus Russland entfliehen musste. Er reisete nicht aus Russland mit dem Auftrage, Virtuosen oder Professoren zu einem vollständigen Orchester aus Italien zu holen; überdiess verstand er nicht ein Wort italienisch, und es fehlte ihm auch an gehöriger Kenntniss, einen solchen Auftrag zu übernehmen und gehörig auszuführen. Die Sorge für seine Sicherheit trieb ihn fort. Die Frau Verocai war seine Tochter, nicht aber die Tochter des braven Kapellmeister Kaiser's. Ich habe ihn nach der Zeit und nachdem er aus Danzig, als es belagert war, ebenfalls mit Lebensgefahr entflohen, hierauf weit und breit herum geschwärmet, und endlich ans St..., wie er vorgab, mit wichtigen Aufträgen zurück nach Hamburg gekommen war, in dieser letzten Stadt persönlich kennen lernen; da er mir denn selbst erzählte, mit welcher Gefahr er aus Russland und aus anderen Orten hätte entweichen müssen; doch warum? Das verschweig er wohlbedächtlich. — Dieses war ungefehr im Jahre 1737 oder 1738. Er ward aber unvermuthet gar bald wieder ausichtbar, und — Doch wir wollen ihn seinem bösen Schicksale überlassen, und auf unsern rechtschaffenen Capellmeister Kaiser zurückkommen. Dieser grosse Componist ist also niemals in Russland gewesen; er war auch, als ich im Jahre 1736 nach Hamburg kam, schon weit über sechzig Jahr alt, und in verschiedenen Jahren nicht aus Hamburg verreiset gewesen. Ich kann mich rühmen, ihn persönlich gekannt zu haben. Er starb im Jahre 1739, und ich habe seiner im sechs und funfzigsten Stücke des kritischen Musicus mit Ruhm gedacht; wie ihn denn auch Mattheson und Telemann gemeinschaftlich besungen haben. — Er hinterliess eine einzige Tochter, die noch zu der Zeit, als ich nach Kopenhagen berufen ward, bey Hofe als Sängerin in Diensten stand, bald darnach aber vom Hofe ihren Abschied nahm, und endlich vor einigen Jahren hier in Kopenhagen gestorben ist. — Unser Reinhard Kaiser war zu seiner Zeit ein vortrefflicher und an Erfindungen unerschöpflicher Componist. Händel und Hasse, diese berühmten Männer, die Deutschland in Italien und Engelland Ehre gemacht haben, haben sich, insonderheit der erste, gar oft seiner Erfindungen bedienet und sich dabey sehr wohl befunden. Sie verstanden aber die Kunst, sich diese Erfindungen so zuzueignen, dass sie unter ihren Händen in neue und Originalgedanken verwandelt wurden. Mattheson und Telemann haben mir dieses mehr als einmal bekräftiget, und ich kann auch nach andern zuverlässigen Nachrichten gar nicht daran zweifelo. — Kaiser war in der Musik vielleicht das grösste Originalgenie, das Deutschland jemals hervorgebracht hat. Ich habe eine sehr grosse Anzahl seiner Opern mit Vergnügen durchgesehen, und bin dadurch von der Wahrheit überzeuget worden, dass er sich niemals wiederholet habe. Daher pflegte ihn auch Mattheson insgemein den grössten Operncomponisten von der Welt zu nennen. Ein Ruhm, dessen sich wohl nicht leicht ein Componist, er sey auch, von welcher Nation er wolle, wird anmassen können. Wenn man bedenket, wie weitläufig die ehemaligen deutschen Opern waren, aus welcher Menge von Arien und Chören sie bestunden; denn manche Opern hatten ehmals wohl einige vierzig Arien; und dass Kaiser, wie ich gewiss bezeugen kann, ausser einer sehr grossen Anzahl Oratorien und Serenaten, mehr als hundert Opern komponiret hat: so wird man sein grosses und reiches Genie auf's höchste bewundern müssen. Welcher Componist wird vermögend sein, eine solche erstaunliche Menge von Erfindungen aufzuweisen, die insgesammt sein eigen, von niemand entlehnt, alle neu, alle treffend, alle Originale sind? — Wie war es also möglich, einen solchen grossen Operncomponisten, den die grössten Genies zu seiner und nach seiner Zeit nachgeahmt, in Ansehung des Reichthums der Erfindungen oder Gedanken aber niemals erreicht haben, mit einem elenden Johann Kaiser, der nicht einmal ein Gassenlied componiren konnte, zu verwechseln? Des schlechten Charakters des letztern nicht einmal zu gedenken. Der erste war ein ehrlicher, ruhmbegieriger Mann; er war sich aber seiner Grösse bewusst, und war kann ihm dieses verdenken? Doch war er nicht besonders stolz darauf. Einer andere hingegen war — er war Johann Kaiser. — Man mag diese Ehrenrettung des vortrefflichen Reinhard Kaiser's aufnehmen, wie man will; genug, ich war sie seinen Verdiensten, seinem Andenken und der Wahrheit schuldig.«

Scheibe, Ueber die Musikalische Composition. Theil I, Vorrede S. LI—LIV.

Stählin's Verwechslung des Johann Kaiser oder, wie er sich schrieb, *Kayser*, mit dem grossen Reinhard Keiser war jedenfalls harmlos und erklärt sich wohl sehr einfach. Johann Kayser brachte ohne Zweifel eine Reihe von Opern seines Namensvetters mit nach Russland und führte sie dort ganz oder theilweise auf. Bei einem solchen Subject liegt nun die Annahme sehr nahe, dass er sich für den Componisten derselben ausgab. Stählin's Worte »Bald darauf kam auch der Hamburgische Opern-Compositeur und Kapell-Meister Kaysers sind unter dieser Voraussetzung kaum anzufechten, denn er schreibt den Namen des Mannes richtig und nennt ihn Opern-Compositeur und Kapellmeister, weil derselbe sich dafür ausgegeben hatte.

Diese beiden Hamburgischen Musiker hatten übrigens auch in ihren Familienverhältnissen so viel Verwandtes, dass dadurch die Verwechslung fast unvermeidlich war. Beide besassen Frauen und Töchter, welche Sängerinnen waren und öffentlich auftraten.

Was nun die Thatsache anlangt, welche Scheibe in seiner mitunter zu weit gehenden Lobrede auf Keiser anführt, nämlich dass Händel und Hasse die musikalischen Gedanken ihres grossen Vorgängers vielfach benutzt und selbständig weitergebildet haben, so wird hier demnächst ein Aufsatz folgen, welcher dieses, soweit es Händel betrifft, auf merkwürdige Weise bestätigt.

Zur 25jährigen Jubelfeier des Conservatoriums für Musik in Stuttgart.

Vom 30. Mai bis 2. Juni.

(Fortsetzung und Schluss.)

Was die Gesangsklasse der Künstlerschule anlangt, so war schon im Jahre 1870 die Gründung einer dramatischen Gesangschule der Gegenstand ernstlicher Erwägungen für den Lehrercouvent geworden. In Folge dieser Berathungen wurde neben dem damaligen Kunstgesanglehrer Kammersänger

Digitized by Google

Schütky, die ehemalige berühmte dramatische Sängerin am Stuttgarter Hoftheater, Frau Dr. Leisinger, als Lehrerin für den dramatischen Theil der Ausbildung von Gesangszöglingen angestellt. Im Jahre 1872 gab jedoch Kammersänger Schütky seine Stellung am Conservatorium auf, und so suchte man bei der Neubesetzung dieser Stelle auf die Gründung einer wirklichen Kunstgesang-, resp. Opernschule energisch hinzuwirken. Unter den vielen Bewerbern um die ausgeschriebene Hauptlehrerstelle für Gesang wurde der in musikalischen Kreisen aufs beste renommirte Meister der Gesangskunst, Kammersänger E. Koch, gewählt, welcher im April 1874 nach Stuttgart übersiedelte und von Anfang an seine ganze Thätigkeit der Anstalt widmete. »Nach seinem und des Hofopernregisseurs Schmitt Antrag, wurde nun für künftige Opernsänger und -Sängerinnen eine dramatische Schule eingerichtet und für diese besondere Klassenstunden bestimmt«, und so konnte die Anstalt seither eine nicht unbedeutende Anzahl junger künstlerischer Kräfte diesem Beruf entgegenführen. »Im Gesang selber ertheilte übrigens neben Prof. Koch einige Jahre hindurch auch dessen Tochter, die geschätzte Concertsängerin Fräulein Marie Koch [jetzt verehelichte Anheisser] Unterricht, und innerhalb der Dilettantenschule theilt sich in dieses Fach seit den siebziger Jahren mit dem schon erwähnten Schwab noch Josef Sittard, ein vielseitig gebildeter früherer Schüler des Conservatoriums, der zugleich als Clavierlehrer für Gesangszöglinge der Künstlerschule thätig ist.«

Die Vorträge über Aesthetik, Kunst- und Literaturgeschichte, welche vom Jahre 1868—1872 Dr. Georg Scherer, derzeit in München, provisorisch übernommen hatte, wurden in letzterem Jahr Prof. Scholl übertragen, der nunmehr auf diese Weise in den Kreis der Lehrer eintrat.

Im Tonsatzunterricht, welcher von Anfang an ganz in der Hand des Prof. Faisst lag, theilen sich mit demselben die Herren Prof. Stark und Seyerlen; Letzterer wurde beigezogen, nachdem der so sehr begabte einstige Schüler von Faisst, E. Tod, ein ausgezeichneter Lehrer, welchem Schreiber dieses als früherer Schüler ein warmes dankbares Andenken stets bewahren wird, in der Blüthe der Jahre von der kalten unerbittlichen Hand des Todes dahingerafft wurde. Ein grosser Gewinn für die Anstalt wurde die im Jahre 1874 erfolgte Anstellung des kgl. Hofkapellmeister K. Doppler für die Curse in der Instrumentationslehre, und für die zahlreichen englisch redenden, der deutschen Sprache nicht mächtigen Zöglinge der Künstlerschule betraute man für die ersten Tonsatz-Curse einen der hervorragendsten amerikanischen Schüler der Anstalt, P. Göttschius, mit dem Tonsatzunterricht in englischer Sprache.

Während der Unterricht im Orgelspiel, sowie der Violinunterricht bis in die neuesten Zeiten immer in denselben Händen geblieben, in die er schon in den ersten Jahren des Bestehens der Anstalt gelegt worden war, so trat bei den Lehrern des Violoncellspiels ein häufiger Wechsel ein. Binnen wenigen Jahren starben die Concertmeister Goltermann, Krumbholtz und Prof. Boch, und so fiel diese ganze Lehraufgabe dem kgl. Kammermusiker Cabisius zu, der im Verein mit dem Kammermusiker Wien — beides tüchtige Künstler, deren in diesen Blättern ebenfalls schon des öfteren ehrenvoll gedacht wurde — auch die Lectionen im Ensemblespiel übernahm.

Im Laufe der nächsten Jahre wurden eine Reihe weiterer Lehrer an die Anstalt berufen, darunter der kgl. Musikdirector G. Linder, welchem bald darauf der Professortitel verliehen wurde, der bekannte Componist von »Dornröschen« und »Conradin«, Ferd. Krauss, seiner der gründlichst ausgebildeten Schüler der Anstalt, sowie die Damen Faisst und Putz.

Auch die Errichtung einer Orchesterschule beschäftigte den Lehrerconvent in den letzten Jahren, da dieselbe doch ein wesentliches Glied einer künstlerischen Erziehungsanstalt bilden dürfte. Man machte zunächst den Versuch, durch Einrichtung von Streichquartettstunden einen Grundstock zu bilden. Sodann wandte sich die Direction an das kgl. Kriegsministerium mit der Anfrage, ob nicht etwa die Ausbildung von Militärmusikern und Militärkapellmeistern der Anstalt anvertraut werden wolle. Auch wurden im Jahre 1880 für die wichtigsten Instrumente, die im Conservatorium nicht vertreten waren, ausgezeichnete Mitglieder der kgl. Hofkapelle als Lehrer gewonnen. Das kgl. Kriegsministerium nahm obigen Vorschlag in wohlwollendster Weise auf, doch sind in dieser Einrichtung die ersten Anfänge noch nicht überschritten. »Unsere Anstalt — heisst es in der Festschrift — bedarf für diesen ihren letzten Ausbau einer weiteren Unterstützung wohlgesinnter Kunstfreunde und darf vielleicht hoffen, eben jetzt nicht umsonst einen neuen Aufruf an diese gerichtet zu haben. Wir streben hiebei nicht etwa nach weiterer Vermehrung der Schülerzahl. Denn diese hat am Ende der siebziger Jahre einen Grad erreicht, über den sie im Interesse der Anstalt selbst kaum hinausgehen dürfte. Im Jahre 1878 zählte das Conservatorium 676 Zöglinge, darunter 222 berufsmässige Schüler und Schülerinnen. Auch nach weiterem Bekanntwerden im Auslande brauchen wir kaum zu streben. Denn unter jenen 222 Kunstzöglingen waren beispielsweise 166 Nicht-Württemberger, und unter den mehr als 5000 Zöglingen, welche schon in der Anstalt unterrichtet worden sind, befinden sich 540 aus England und den zum britischen Reich gehörigen Ländern aller Erdtheile, 436 Amerikaner, 302 aus der Schweiz und 95 aus Russland.« Von den vielen berufsmässigen Schülern von bekanntem Namen, wie viele geschätzte und zum Theil berühmte Virtuosen, Sänger, Musiklehrer, Organisten, Musikdirectoren u. s. w. aus der Anstalt hervorgegangen sind, darüber kann das der Festschrift beigedruckte Verzeichniss hinreichende Belege geben. Die Zahl der activen Lehrer an der Anstalt beträgt 43.

Die Jubelfeier begann Dienstag den 30. Mai Abends mit der Begrüssung der Festtheilnehmer durch den Vorstand Herrn Prof. Dr. Faisst im Concertsaale der Liederhalle. Hierauf erfolgte die Verlesung von Gratulationsschreiben und zum Theil wahrhaft künstlerisch ausgestatteten Adressen der Conservatorien in Dresden, Hamburg, Köln, Leipzig, Wien und des Kullak'schen Instituts in Berlin, ferner der Zuschriften des kgl. Cultusministeriums, des Intendanten des kgl. Hoftheaters, und Herr Organist Armbrust aus Hamburg überbrachte persönlich die Glückwünsche des dortigen Tonkünstlervereins und des Conservatoriums. Redner führte u. A. aus, dass wenn auch letztere Anstalt nicht ganz auf demselben Standpunkte stehe wie das Stuttgarter Institut, so gewinne doch die Stuttgarter Methode immer mehr Boden. Ferner liefen noch Glückwunschtelegramme vom Wiener und Leipziger Conservatorium u. A. ein, ebenso Glückwünsche der städtischen Behörden.

Mittwoch den 31. Mai versammelten sich die Festtheilnehmer zu dem im Hotel Marquard stattfindenden Festessen; die Elite der hiesigen künstlerischen Kreise war vertreten, auch die Vertreter des Cultusministeriums und der Stadt hatten sich eingefunden und neben einem stattlichen Kranze von Damen fehlten die üblichen Toaste nicht, deren 13 gehalten wurden. Hoffen wir, dass diese Unglückszahl der Erfüllung des Wunsches, welchen der 13. Redner aussprach, künftig auch den Damen zu ermöglichen, sich um den musikalischen Doctorgrad bewerben zu können, keinen Abbruch thun möge.

Dem Festessen folgte Abends 6 Uhr das erste Festconcert, ausgeführt von jetzigen Zöglingen der Künstlerschule. Eröffnet wurde dasselbe mit dem ersten Satz des Beethoven'schen Esdur-Concerts für Pianoforte, von Herrn Leimer aus Wiesbaden mit grossem Verständniss und tüchtiger Technik vorgetragen. Bedeutend waren ferner die pianistischen Leistungen der Damen

Digitized by Google

Zesch aus Stuttgart (Concert C-dur von Mozart, Adagio und Allegro), Garlichs aus St. Louis, Nordamerika (erster Satz des Schumann'schen A moll-Concerts), sowie des Herrn Keeler aus New-York (Ungarische Phantasie von Liszt).

Die Herren Marum aus Mannheim und Schill aus Pforzheim documentirten sich, Ersterer mit der Wiedergabe des Andante-Scherzo capriccioso von David, Letzterer mit der Reproduction des G dur-Concerts von Bériot als tüchtig geschulte Geiger. Auch die Variationen für Streichquartett über »Gott erhalte Franz den Kaiser« von J. Haydn wurden von den Herren Küenzlen, Marum, Steinbach und Widenmann sehr hübsch ausgeführt. Der Gesang war durch die Damen Hauser aus Crefeld und Voss aus Hamburg tüchtig vertreten; Erstere sang mit sympathischer wohlgeschulter Stimme drei Lieder der Margarethe aus Scheffel's »Trompeter« von Herm. Riedel, Letztere, welche stimmlich sehr befähigt ist, Lieder von Eckert und von Hauptmann; nicht zu vergessen eines reizenden dreistimmigen Frauenchors »Nachtmärchen« von Stark, welcher sehr gut gesungen wurde.

Ein Genuss seltenster Art war das Donnerstag den 1. Juni in der St. Johanniskirche stattfindende Concert früherer und jetziger Schüler der Künstlerschule. Es war, wenn dieser Ausdruck gestattet ist, eine Art internationaler Wettstreit lauter bedeutender Organisten. Wir wollen uns selbstverständlich nicht zum Schiedsrichter darüber aufwerfen, wem die Palme des Abends gebührt, wir freuen uns, dass sämmtliche Leistungen hochbedeutende waren und dem Meister Faisst alle Ehre machten. Den Anfang bildete der Vortrag der Adur-Sonate von Mendelssohn, durch Herrn Roth aus Marbach; ihm folgten Hoforganist Barner aus Carlsruhe mit einer von ihm selbst componirten wirksamen Choralphantasie über »Nun danket alle Gott«, Herr Rein, Lehrer am Conservatorium, mit der G dur-Phantasie von Krebs, worauf Herr Alfred Glaus, Organist am Münster zu Basel, einer der bedeutendsten Orgelspieler, welche aus der Anstalt hervorgegangen, den ersten Satz der E dur-Sonate von Faisst, welche überaus grosse technische Anforderungen an den Spieler stellt, vortrug. Als begabten und geistvollen Componisten zeigte sich Herr Glaus in einem Adagio für Bratsche und Orgel, eine inhaltvolle Composition, welche wohl dem Drucke übergeben werden dürfte. Ferner erfreute uns Herr Eduard Vogt, Organist zu Freiburg in der Schweiz, mit der vorzüglichen Wiedergabe der Bach'schen Toccata und Fuge in D-moll. Herr Carl Armbrust, wohl einer der tüchtigsten Organisten Deutschlands, mit der E moll-Sonate Op. 19 von Ritter. Herr Prof. Seyerlen mit einer selbstcomponirten, im Bach'schen Geist empfundenen und den gewiegten Contrapunktiker documentirenden Choralphantasie über die Melodie »Wenn ich ihn nur habe« und (last not least) Herr Krause mit einer Festphantasie, welche Zeugniss von dem hochbegabten jüngsten Lehrer der Anstalt ablegte.

Die Chorgesangschüler erfreuten uns mit der Wiedergabe des 24. Psalms, von Faisst für vierstimmigen Chor und Soli mit Orgelbegleitung componirt, während Frl. Höring und die Concertsängerinnen Marie Koch aus Heilbronn und Warneck aus Strassburg durch ihre Leistungen den Beweis erbrachten, dass auch im Gesangefach Tüchtiges geleistet und erzielt wird.

Das Freitag den 2. Juni im Königsbau stattgefundene Concert früherer Zöglinge der Künstlerschule, bestehend aus eigenen Compositionen und Solovorträgen, bildete den Culminationspunkt der Feier, welche einen besonderen Glanz noch durch die Mitwirkung der kgl. Hofkapelle erhielt, deren Leitung in den tüchtigen Händen der Herren Hofkapellmeister Doppler und Seifriz lag.

Eröffnet wurde das Concert durch einen wirkungsvollen Festmarsch von dem begabten Componisten der Opern »Dornröschen« und »Conradin«, Professor Lindner, welchem zwei Solostücke für drei Violinen: Capriccio von Herrmann und »Au bord d'une source« von Liszt, bearbeitet von Prof. Singer, folgten und von den Herren Hofmusici Mehlbeer, Künzel und Schwab trefflich ausgeführt wurden. Hierauf trug Herr Götschius, Lehrer für Composition an der Anstalt, zwei Sätze einer von ihm componirten »symphonischen Sonate, eine gehaltreiche Composition, vor, worauf uns die Concertsängerin Frau Baader-Deifel mit der Wiedergabe zweier von Hofmusikus J. A. Mayer componirter Lieder aus »König Elfe« von Kastropp und dem Schumann'schen »Ich wandre nicht« erfreute. Den Schluss der ersten Abtheilung bildeten vier Sätze aus der Suite C-moll Op. 200 für Pianoforte und Orchester von Raff, welche von der Pianistin Fräulein Wilhelmine Marstrand aus Hamburg in ganz ausgezeichneter Weise gespielt wurden; in ihr lernten wir eine ganz bedeutende Pianistin kennen, welche der Anstalt, aus der sie hervorgegangen, zu hohem Ruhme gereicht.

Der Glanzpunkt der zweiten Abtheilung war die Symphonie in A-dur für grosses Orchester von Alexander Adam aus Carlsruhe (Stipendiat der Mozart- und Mendelssohn-Stiftung), aus welcher der zweite und dritte Satz — Andante sostenuto und Scherzo — reproducirt wurden. Die Symphonie ist ein bedeutendes Werk, das ein ebenso beredtes Zeugniss von selbständiger originaler Erfindung, vom tiefen Erfassen der musikalischen Idee und geistreicher Verarbeitung und Durchführung derselben, als von unumschränkter Herrschaft über die Mittel der orchestralen Technik ablegt. Wir können und dürfen mit allem Recht dem jungen Künstler, welcher, wie wir hören, auf kommende Saison als Kapellmeister für das Würzburger Stadttheater engagirt sein soll, ein glänzendes Prognostikon für die Zukunft stellen. Möge er den betretenen Weg mit künstlerischem Ernst fortwandeln. Auch Herr Krug-Waldsee bewies von neuem wieder in seiner F dur-Symphonie den reich begabten und strebsamen Tonkünstler und durfte sich desselben reichen und wohlverdienten Beifalls wie Herr Adam erfreuen.

Als Solistin ragte in der zweiten Abtheilung unsere geschätzte einheimische Künstlerin, Frau Johanna Klinkerfuss, geb. Schultz aus Hamburg, hervor, welche uns den zweiten und dritten Satz des Beethoven'schen Es dur-Concerts in geistreicher und technisch vorzüglicher Weise vermittelte.

Im Gesang hörten wir ausser Fräul. Warneck aus Strassburg noch die grossh. Opernsängerin aus Schwerin, Fräulein Minna Minor, welche mit ihrer prächtigen und gutgeschulten Stimme die Cavatine und Arie »Ihr Baalspriester« aus dem »Prophete« vortrug.

Den würdigen Schluss des Festes bildete das dem dritten Concert folgende Bankett, welches in dem überfüllten Concertsaale der Liederhalle abgehalten wurde.

Zunächst erhielt Herr Armbrust aus Hamburg das Wort, um der Anstalt und deren Lehrercollegium sein freudiges Hoch auszubringen, worauf Herr Josef Sittard, Lehrer der Anstalt, sich erhob, um in längerer Rede das Wahre und die Macht der Tonkunst zu preisen und dem freudigen Stolze Ausdruck zu geben, dass deutsche Meister und deutsche Künstler es seien, die in goldenen Buchstaben auf den ersten Blättern in der Geschichte unserer Kunst glänzen. Derselbe ging alsdann auf jenen Mann über, welcher an der Spitze der Anstalt steht, den Künstler und Lehrer wolle er feiern, der wie wenige den Geist der Kunst in seiner ganzen Tiefe erfasst habe. Sein Hoch galt dem Manne, dem Künstler, dem Lehrer Herrn Prof. Dr. Faisst. Begeistert stimmten die Anwesenden ein, worauf von den jetzigen Künstlerschülern unter sinnigen Ansprachen dem verehrten Lehrer ausser einem Lorbeerkranz ein prachtvoller, wahrhaft künstlerisch ausgeführter Taktstock überreicht wurde, als Zeichen ihrer Hochachtung und Verehrung. Auch die übrigen Professoren wurden von ihren Schülern mit Lorbeerkränzen

Digitized by Google

bedacht. Professor Scholl dankte im Namen derselben in warmen, tiefempfundenen Worten.

Noch manch begeisterte Rede floss von den Lippen, auch der Humor fand sein Recht, und zum guten Schluss durfte ja auch ein Tänzchen nicht fehlen. Die Sonne hatte bereits den zur Festfeier jedoch vergeblich erwarteten Kometen überstrahlt, als die letzten Festgäste den uns Künstlern nicht immer gewogenen Gott Morpheus aufsuchten, und wohl mancher von den älteren mag ein Gratias im Stillen ausgesprochen, oder frühere, längst hinter dem Horizont des Lebens liegende Zeiten herbeigewünscht haben, da den Nerven noch keine Stunde schlug, und der Ernst des Lebens und des Berufs die Stirne noch nicht gefurcht hatte.

So Schloss das Fest in schönster Harmonie, ohne Dissonanzen, im reinen Dreiklang. Möge diese ungetrübte Harmonie fortklingen und nicht mit dem Fest selbst verweht und verklungen sein.

Bach's H moll-Messe,

aufgeführt zu Basel den 21. und 23. Mai 1882.

Fast scheint es, als hätten die Lorbeeren, welche der Gemischte Chor in Zürich unter Friedr. Hegar's trefflicher Direction mit der zweimaligen Aufführung der Bach'schen H moll-Messe am Charfreitag und 20. October des Jahres 1878 geerntet, die benachbarten Basler nicht ruhen lassen. Nachdem kaum vier Jahre seit jener ersten Reproduction des Riesenwerkes in der Schweiz verflossen, ging man auch in der Rheinstadt an dessen Studium, und in den Abendstunden des verflossenen 21. und 23. Mai wogten die majestätischen Klänge der Messe durch die Hallen des dortigen Münsters. Dass man sich der gewaltigen Aufgabe mit Eifer und jener zähen Ausdauer hingeben würde, wie sie eine entsprechende Lösung verlangt, das liess sich von dem ebenso kunstsinnigen wie streng religiösen und daher für Kirchenmusik besonders empfänglichen Basel erwarten. In der That hatte sich ein gemischter Chor von nahezu 400 Köpfen unter *Volkland's* Direction zusammengefunden und der feurige Schwung, sowie die dynamische Feinheit, mit welcher die Chöre gesungen wurden, legten Zeugniss dafür ab, dass man nicht blos die Proben fleissig besucht, sondern sich auch für die Composition innerlich erwärmt und begeistert hatte. Ein gedruckter Vortrag, von Dr. *Selmar Bagge*, dem Director der Basler Musikschule, verfasst, trug das Seine dazu bei, Mitwirkenden und Zuhörern das Verständniss des Werkes zu erleichtern. Was die localen Verhältnisse anbetrifft, so lagen dieselben von vornherein weit günstiger als in Zürich. Dort fand zwar wenigstens die erste Aufführung des Jahres 1878 ebenfalls im Münster, nicht in der akustisch mangelhaften, weil alle materielle Klangkraft aufzehrenden, den Ton gleichsam verschleiernden Tonhalle statt, in welcher kurz vorher die Orgel verbrannt war. Allein auch der Grossmünster von Zürich eignet sich für Concerte nicht besonders gut, da schon die Aufstellung eines grössern Chors mit Schwierigkeiten verbunden, das Mittelschiff überdies zu schmal — die Raumverhältnisse überhaupt unvortheilhaft sind. Ganz anders steht die Sache beim Basler Münster, dessen prachtvolles Schiff namentlich seit der vor einigen Jahren erfolgten Restauration nichts zu wünschen übrig lässt und dessen Podium grosse Massen bequem aufzunehmen vermag. So war denn schon der Anblick der bis in den letzten Winkel von andächtigen Zuhörern überfüllten Kirche mit der imposanten Aufstellung des Chors und Orchesters und der Orgel im Hintergrund ein feierlich stimmender, eigenartig erhebender, und als die markerschütternden Accorde des ersten *Kyrie* erdröhnten, fühlte man sich unwillkürlich von jenem Schauer erfasst, der das Erhabene in seiner höchsten künstlerischen Offenbarung begleitet. Wir können hier auf all die einzelnen Nummern des Werkes, welches nur wenige und wie uns schien zweckmässige, durch die Ueberlänge des Ganzen geforderte Kürzungen erfuhr, nicht eintreten und wollen blos einige Punkte namhaft machen, die uns beim ersten (Sonntags-) Concert besonders auffielen. Während die riesenhafte, das schmerzliche Ringen der Seele so wundersam ausdrückende fünfstimmige Fuge des ersten *Kyrie* nicht zu gleicher Wirkung gelangte wie in Zürich, was wir hauptsächlich auf Rechnung des etwas schleppenden Zeitmasses, aber auch auf einen Mangel an Prägnanz im Einsatz der einzelnen Stimmen schreiben, war das jubelvolle *»Gloria«* mit dem Gegensatz des idyllisch-ruhigen *»Et in terra pax«* von hinreissendem Effect. Das Gleiche gilt von dem ähnlich Gearteten, ebenfalls aus Dur gehen Chor *»Cum sancto spiritu«* (Nr. 11), in welchem sich echt Bach'scher Reichthum der Polyphonie mit Händel'scher Wucht und Grösse des Ausdrucks paart. Auch die Credosätze Nr. 12 und 13, deren wie aus Marmor gehauene Themen die christliche Ueberzeugung so treffend charakterisiren, gelangen gut, noch besser das nach den Todesschatten des *Crucifixus* zwiefach strahlend emporlodernde *»Et resurrexit«*, bei dem wir blos das Orchesternachspiel ungern vermissten. In dem unvergleichlichen sechsstimmigen *Sanctus* hätte ein etwas langsameres Tempo den Glanz der durch alle Stimmen wogenden Achtelfiguren und die Gewalt der Octavengänge in den Bässen noch steigern können. Dagegen waren Auffassung und Ausführung des anschliessenden Fugensatzes *»Pleni sunt coeli«*, den die Tenöre höchst energisch anfassten, tadellos. Ebenso verdient die Wiedergabe des achtstimmigen *Osanna*, das an die Sänger ausserordentliche Anforderungen stellt, unbedingtes Lob. Die Steigerung gegen den Schluss hin, wo die beiden Chöre immer enger zusammenrücken und sich zuletzt vereinigen, wirkte geradezu überwältigend. Von den mehr in sich gekehrten, schmerzliche Wehmuth oder heilige Zerknirschung athmenden Chören verdienen hier namentlich der H moll-Satz *»Et incarnatus«* und das darauf folgende *»Crucifixus«* Erwähnung. Der Pianissimo-Schluss des letzteren, wo sich der düstere basso ostinato endlich löst, die Klagestimmen niedersinken und mit der G dur-Tonart die Ruhe des Grabes eintritt, brachte einen tiefrührenden Eindruck hervor. Was die Soli und bezw. Duettsätze des Werkes anlangt, so bilden sie bekanntlich denen schwächeren Theil und erheben sich fast nirgends zu der Originalität und Empfindungsgewalt der Chöre. Während wir bei der mit einer schönen Stimme begabten Sopranistin Frl. *Oberbeck* aus Weimar ein tieferes Eingehen auf die Intentionen des Componisten vermissten, wie es Bach vor Allem verlangt, entledigte sich die bewährte Altistin Frl. *Hohenschild* auch diesmal ihrer Aufgabe auf echt künstlerische Weise. Namentlich war ihr Vortrag des ausdrucksvollen *Agnus dei* ein musterhafter. Herr *Ad. Weber* aus Basel sang die H moll-Arie *»Benedictus qui venit«*, die freilich auch zum Dankbarsten gehört, schön und wurde von Herrn Concertmeister *Bargheer*, der die Solopartie übernommen, mit wohlthuender Discretion begleitet. Herr *Emil Hegar* bemühte sich redlich, der widerhaarigen Bassparthie ihre beste Seite abzugewinnen. Die Arie *»Quoniam tu solus sanctus«* mit der seltsamen Begleitung von Fagott und Horn wird man bei aller Pietät für Bach nicht als ein besonders glückliches Experiment bezeichnen dürfen. Gegenüber der Grösse und erschütternden Majestät des Ganzen sind diese Mängel freilich von verschwindender Bedeutung. — Möge der Basler Gesangverein, zu dessen schönsten Ruhmesblättern die Aufführungen vom 21. und 23. Mai dieses Jahres gehören, rüstig fortarbeiten und sich bald einmal auch an das andere grosse Werk machen, das sich auf dem Gebiete der Messcomposition einzig

Digitized by Google

neben die Schöpfung Bach's stellen lässt: wir meinen Beethoven's *Missa solemnis*.

A. Niggli.

Galante aventure,

komische Oper in drei Acten, von den Herren Louis Davyl und Armand Silvestre, Musik von Herrn Ernest Guiraud; zum ersten Mal aufgeführt in der Opéra-Comique zu Paris Ende März d. J.

(Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.)

Schon früher hatte ich Gelegenheit zu berichten, dass bereits während der Proben von »Galante aventure« die Directoren der Opéra-Comique, sowie auch diejenigen, welche das doppelte Vorrecht haben, dieselbe zu vermiethen und zu berathen, sich über den Titel des Werkes etwas beunruhigt zeigten. Er schien ziemlich locker und leichtfertig gegenüber den Gewohnheiten des Hauses, eines sehr decenten und durchaus wohlanständigen Hauses, in welches das weibliche Publikum vertrauensvoll eintreten kann. In Folge dessen bemühten sich die Autoren, die Librettisten und der Musiker, einen Ausweg zu suchen; sie suchten lange und fanden schliesslich nichts Besseres. Man war daher genöthigt, »Galante aventure« beizubehalten, einen Titel, der ohne Zweifel viel verspricht, der aber im Ganzen genommen weniger sagt, als: Aventure galante.

Dieses galante Abenteuer ist in der That ein hinlänglich galantes Abenteuer, und man sieht selten auf eine für die Ehre der Dame mehr compromittirende Weise die schliessliche Heirath vorbereiten. So sprach man auch schon während des ersten Entr'acts viel von dem Knoten der Intrige, und diejenigen, welche nicht davon zu sprechen sich getrauten, dachten sicherlich darüber nach.

Ich stelle mir vor, dass an dem Tage, an welchem Herr Carvalho das Herrn Armand Silvestre, im Drechseln von Versen und im Erzählen galanter Geschichten gewandt wie kaum einer, in Begleitung des Herrn Louis Davyl, Autor von »*113, rue Maglorire*« zu sich kommen sah, Herr Carvalho nicht ganz unbesorgt war. Er nahm übrigens das Libretto von »Galante aventure« an, indem er sich sagte, dass die Censur schon wachsam sein werde. Und er that wahrlich wohl daran! Dank dem Dunkel und einigen Dunkelheiten ist die gefährliche Scene durchpassirt, wie ein Brief auf der Post: nämlich wie ein Liebesbrief.

Die Intrige wird geschlungen, leicht verknüpft und aufgelöst durch einen gewissen Vigil, so genannt, wie er selbst sagt, weil er an einem Fasttage auf die Welt kam. Er ist ein von Marignano zurückgekehrter Soldat, von wo er nichts als sein langes Rapier mitgebracht hat. Jetzt erscheint er als zerlumpter Zigeuner, halb Condottiere, halb Spitzbube, obendrein ein wenig Poet, verfügend über eine handvoll Gauner und sich gegen Bezahlung von einigen Pistolen gern zu nächtlichen Ueberfällen, Serenaden und Entführungen herbei lassend.

Wir erblicken ihn gerade in Unterhandlung mit dem Marquis von Chandor, Silberkämmerer des Königs Franz I., einem alten Libertin, welchem die Reize einer jungen Wittwe Armande de Narsay den Kopf verrückt haben. Es handelt sich um nichts Geringeres, als in das Hotel der Dame einzudringen und sie zu entführen.

Doch fangen wir zuerst vom Anfang an. Eine Dichtung, wie die von »Galante aventure«, ist der Mühe werth, sorgfältig detaillirt zu werden. Man hätte daraus eine Operette machen können: es ist beinahe eine grosse Oper daraus geworden. Glücklicher Weise würde die letztere Transformation »Galante aventure« der Opéra-Comique nicht entführt haben, indem gegenwärtig diese Bühne autorisirt ist, Werke ohne Dialog aufzuführen, keineswegs behufs Ausschliessung aller anderen dialogisirten Werke, sondern wenn aus Zufall die Gelegenheit dazu sich darbietet. Wir werden sehen, dass die Gelegenheit sich öfter darbietet als man denkt, wenn das Théâtre Lyrique sicht wieder eröffnet wird. Und bei dem Gang, den die Dinge einschlagen, bei der Wendung, welche sie nehmen, und bei den Scherzen, die in den kleinen Nachrichten auftauchen, ist zu befürchten, dass diese Wiedereröffnung, diese Auferstehung lange auf sich wird warten lassen. Uebrigens können wir unmöglich die Verwaltung deshalb tadeln, weil sie gegen excentrische Programme auf der Hut ist, welche von Prätendenten ohne grosse Bedeutung und Notorietät redigirt werden.

Ich kenne in diesem Moment nur einen Mann, dem man mit aller Sicherheit die Geschicke des Théâtre-Lyrique anvertrauen könnte: Herrn Charles Lamoureux. Für jeden Fall könnte es noch nicht dieses Jahr geschehen. Die musikalische Saison geht zu Ende; die Blätter spriessen an den Bäumen, die Kastanien und der Flieder beginnen zu blühen:

Es ist des Frühlings sanfter Hauch,
Die Luft erfüllt mit Balsamduft.

So singen die jungen Männer und die jungen Frauen bei dem Aufgehen des Vorhangs von »Galante aventure«. Ich hoffe, man wird den geschickten Uebergang zugeben, den ich mir verschafft habe, um darauf zurück zu kommen.

Die Bürger sind weniger poetisch. Sie begrüssen weder die Rückkehr des Frühlings, noch die der Helden, welche »zurückkehren aus dem fernen Krieg, in dem so viele geblieben sind«.

O trauervolle Kunde!

rufen die guten Bürger, welche schon für die Ehre ihrer Frauen und Töchter zittern.

Nachdem der Chor sich entfernt hat, besprechen Vigil und der Marquis de Chandor die bewusste Angelegenheit. Was complottiren sie zusammen? fragt sich Gilberte, das Kammermädchen der Marquise. Und sie horcht, wie dies in allen Stücken, komischen Opern, Vaudevilles und Komödien, welche der »Galante aventure« vorausgegangen sind, stets die Rolle der Kammermädchen war. Man wird bald erfahren, wie die Neugierde der Gilberte belohnt worden ist.

Die folgende Scene ist den vertraulichen Mittheilungen gewidmet, welche Isabeau und Armande unter einander austauschen. Es sind dies zwei an überjährige Gatten verheirathete Jugendfreundinnen, deren einer leider noch lebt, der andere aber nicht mehr. Isabeau ist Marquise de Chandor; Armande die Wittwe des Herrn de Narsay. Und Armande mag immerhin sagen, dass sie sich nicht mehr verheirathe; man darf es nicht glauben. Lasse man sie nur denjenigen finden, den sie liebt, den der väterliche Wille gezwungen hat, sie zu opfern und der aus Liebeskummer dorthin gegangen ist, »wohin die verrathenen Herzen gehen«, um sich auf dem Schlachtfelde tödten zu lassen. Doch nein! der Baron Bois-Baudry ist nicht todt. Eben kommt er und singt an der Spitze seiner tapferen Soldaten:

Friede! hier an dieser Stelle
Weilt die, der ich Treue schwor.

Man kann hieraus ersehen, dass, wenn des Andenken Bois-Baudry's in Armande's Herzen zurück geblieben, auch das Andenken Armande's aus Bois-Baudry's Herzen nicht verdrängt worden ist.

Er mag nun kommen, der Veranstalter von Serenaden; er und seine Gehülfen werden gut aufgenommen sein.

Es ist in der That Bois-Baudry, der auf das von Gilberte erhobene Geschrei (Mme. Chandor und Armande von der Soubrette verständigt, sind schon weit weg) herbei eilt und mit der flachen Klinge über die Entführer herfällt. Dann bietet

Digitized by Google

er galant Gilberte die Hand und führt sie nach Hause, d. h. zu Mme. Narsay.

»Ein galantes Abenteuer!« sagt Vigil für sich, indem er glaubt, dass Bois-Baudry die Mme. de Narsay eben rette.

Armande erscheint einen Augenblick bevor der Vorhang fällt, gerade im rechten Moment, um hinter der Scene von den Soldaten den Namen ihres Capitäns nennen zu hören und zu erfahren, dass er im Hotel St. Paul logirt.

Urbain, mein Traum, mein Hoffen,
So werd' ich denn dich wiedersehn.

Bois-Baudry's Vorname ist Urbain.

Ich bin über einige Episoden ohne grosse Importanz, wo nicht ohne grosses Interesse, weggegangen, die nichts oder höchstens nur wenig zum dramatischen Bau des Stückes beitragen.

Bemerken wir indessen, dass Vigil bei Marignano seinem Capitän Bois-Baudry das Leben gerettet hat, und dass der arme Schlucker, nachdem er mit dem ihm vom Marquis de Chandor übertragenen Unternehmen verunglückt ist, nicht die kleinste Pistole aus Monsigneur dem Silberkämmerer des Königs herauszubringen weiss.

Lassen wir Bois-Baudry und Gilberte ruhig beisammen sein. Mme. Narsay seihst, welche in ihr »stilles und verlassenes« Hotel zurückkehrt, das sie morgen verlassen soll und dessen Leute bereits abgereist sind, wird sich wohl hüten, sie zu stören.

Keineswegs um die Scene zwischen Joseph und Mme. Potiphar zu wiederholen, geschieht es, dass Bois-Baudry seinen Mantel verloren hat, jenen Mantel, den Vigil aufgehoben und den der Marquis de Chandor am Schlusse des ersten Acts nur flüchtig gesehen hat, den er aber im folgenden Act recht gut wieder zu erkennen wissen wird. In dem Hotel St. Paul, wo sich nothwendig einige von unseren Personen zusammenfinden müssen, ist es der Mantel des Capitäns, der zunächst den Blicken des Silberkämmerers des Königs auffällt. Und der arme Mensch, den Vigil glauben gemacht hat, dass die Marquise bei dem Ueberfall Tags vorher den Platz ihrer Freundin Mme. de Narsay eingenommen habe, weiss nun, zu wessen Gunsten die Serenade stattgefunden hat. Zum Teufel mit der Ordre des Königs von Frankreich, der mich hieher schickt, um diesem Schlingel von Bois-Baudry als seinen und seiner Leute Sold zwölftausend siebenhundert Pistolen zu bezahlen!

Und die Dinge verwickeln sich allerliebst. Der Capitän will bezahlt, der Marquis will — betrogen sein. Kurz, dieser zieht sich zurück, ohne dem Bois-Baudry das geringste Geständniss entrissen zu haben, der von dem Silberkämmerer des Königs nicht eine einzige Pistole herauslocken konnte. Auf einem klaren Flusse gleitet eine Barke daher. Armande und Bois-Baudry fallen einander in die Arme.

O namenlose Freude,
Die uns vom Himmel kommt,
Wie fernes Festgeläute
Aus lichten Wolken tönt!
Vernimmst du's? all das Klingen
Das durch die Lüfte dringt.
Es kündet treue Liebe,
Vernimmst du's? Theures Herz! —

So singt Armande zum grössten Vergnügen der Zuschauer der Opéra-Comique, die nicht oft Gelegenheit haben, so artige Verse singen zu hören.

Doch da ist wieder der miserable Vigil, der eben dumme Streiche macht und alles verdirbt. Ist denn dieser Mensch wirklich so unterrichtet, wie es die Autoren des Stückes zu glauben scheinen, von all den Complicationen, die es mit sich schleppt? Nachdem Armande abgereist ist, denkt er denn nicht daran, Bois-Baudry wegen der neuen Eroberung zu beglückwünschen und ihn zu überreden, dass sie es ist, mit der er bis zu so vorgerückter Stunde der Nacht im Hotel de Narsay verblieben ist? Der Capitän mag immerhin versichern, dass er absolut nicht wisse, wo das Hotel de Narsay sei, und sich erzürnen; der alte Soldat von Marignano will nicht ablassen, und die Degen kommen rasch aus der Scheide. Plötzlich entsteht ein Zweifel in Bois-Baudry's Geist: »Wenn er wahr spräche; wenn sie es wäre?« Nun wohl, ruft Vigil, wenn du mir nicht glaubst, so komm und sieh. Und beide machen sich auf den Weg nach dem Hause, wo sich im Dunkel der Nacht Gilberte's Aufopferung vollzog.

Und das arme Ding denkt noch daran!
Beim Aufgehen des Vorhanges singt sie:

Welch Abenteuer, guter Gott!
. . . . . .
Bestreben wir uns zu erinnern:
Erst nahen Bettler, dann ein Mann
Zu züchtigen sie herbei gelaufen kam.
Ja, er vertheidigt, dann entführt er mich,
Er trägt mich ohne Zeugen weg.
Entschieden ist es nur ein Traum
(Zum wenigsten will ich es glauben).

Nachdem die Romanze beendet und Gilberte verschwunden ist, kommen Vigil, Bois-Baudry und dann Armande. Und Bois-Baudry, der sicher ist, nicht geträumt zu haben, behandelt in folgender schönen Weise seine vorgebliche Geliebte:

. . . . . Den Liebenden, den gestern ihr
An diesem Platz empfingt, ich kenn' ihn.

Endlich, Dank der Mme. de Chandor, welche beweist, dass ihre Freundin Mme. de Narsay einen Theil des Abends bei der Königin im Louvre zugebracht hat, Dank auch einigen von Gilberte gepflogenen Ablügnens, der Geschwätzigkeit Vigil's und der Einfältigkeit des Marquis erklärt oder vielmehr verwirrt sich alles so vollständig, dass die Leute nichts Besseres thun können, als ihre vermeintlichen Verfehlungen sich zu verzeihen oder sie zu vergessen. Der am meisten Beklagenswerthe ist der arme Chandor, der genöthigt ist, auf seine Rechnung und noch dazu mit seiner Frau das Abenteuer mit Bois-Baudry zu nehmen. Ja, er hat wohl alle Ursache auszurufen: »Ich verliere den Kopf, mein Hirn platzt, ich begreife nichts mehr.« Man begreift wohl, nicht wahr? dass der einzige, welcher genau weiss, wie es sich mit der Identität der compromittirten Personen verhält, Vigil ist, und dass seine Heirath mit Gilberte sich zerschlägt. Also Vigil sollte Gilberte heirathen? Ach Gott, das habe ich ja nicht gesagt! . . . .

(Schluss folgt.)

ANZEIGER.

[408] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Sechzig Vocalisen

zur Ausgleichung der Stimme in allen Lagen, zur Anbahnung der Kehlfertigkeit und zum Studium der Phrasirung
von

Ferd. Sieber.

(Achte Folge der Vocalisen.)

Op. 129.	Heft 1. Zehn Vocalisen für hohen Sopran	ℳ 6. —.
Op. 130.	Heft 2. Zehn Vocalisen für Mezzo-Sopran	– 6. —.
Op. 131.	Heft 3. Zehn Vocalisen für Alt	– 6. —.
Op. 132.	Heft 4. Zehn Vocalisen für Tenor	– 6. —.
Op. 133.	Heft 5. Zehn Vocalisen für Bariton	– 6. —.
Op. 134.	Heft 6. Zehn Vocalisen für Bass	– 6. —.

Digitized by Google

Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

[409]

Josefine Lang.

Liederbuch für eine Singstimme
mit Begleitung des Pianoforte.

1. Heft. 20 Lieder für höhere Stimme.
2. Heft. 20 Lieder für tiefere Stimme.

Gr. 8. Preis à 3 ℳ cartonnirt.

Ueber Josefine Lang sagt Ferdinand Hiller: »Was diese Gesänge auszeichnet, ist vor Allem die Spontaneität der Erfindung — in den einen und anderen mehr oder weniger bedeutend, nie findet man musikalische Mache oder interessante Reflexion, die Hauptkrankheit unserer Zeit. Ein anderer, grosser Vorzug der Lang'schen Lieder ist die Behandlung der Stimme — in jedem Takte zeigt sich die Sängerin im besten Sinne des Wortes. Aber auch die Clavierbegleitung legt Zeugniss davon ab, dass die Tonsetzerin auf dem Instrumente gänzlich zu Hause ist. Zeigt sich auch hier und da der Einfluss, den Mendelssohn'sche und Schubert'sche Weise auf sie ausgeübt, von Nachahmung ist nirgends die Spur; Alles ist frisch einem echten musikalischen Gemüth entsprossen, ohne Aengstlichkeit, ohne Peinlichkeit, Heiter oder traurig, Uebermut oder freudespradelnd, stets ist die Stimmung eine gesunde. Es ist aufrichtige Musik und ihre Aufrichtigkeit entspricht einer edlen Seele.«

[410] Soeben erschien in meinem Verlage:

Réminiscences iougo-slaves.

Grande
Fantaisie de Bravoure
pour
VIOLON
avec accompagnement d'Orchestre ou de Piano
composée
par
Ad. Köckert.
Op. 15.

Pour Violon et Piano Pr. 3 ℳ 50 ₰.
Partition et Parties d'Orchestre en copie.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[411] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Trauermarsch
für
Violoncell mit Clavier
componirt
von
David Popper.
Op. 35. No. 1.
Preis 3 Mark.

Mazurka No. 4
(D-dur)
für
Violoncell mit Clavier
componirt
von
David Popper.
Op. 35. No. 2.
Preis 3 Mark.

[412] Soeben erschien in meinem Verlage:

Friedensmarsch
für
Pianoforte zu vier Händen
componirt
von
Ernst Matthiae.
Op. 14.

Preis 80 ₰.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[413] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Werke
von
Theodor Kirchner.

		ℳ	₰
Op. 2.	**Zehn Clavierstücke.**		
	Heft 1	2	50
	Heft 2	2	50
Op. 7.	**Albumblätter.** Neun kleine Clavierstücke	3	50
Op. 8.	**Scherzo** für das Pianoforte	4	20
Op. 9.	**Präludien** für Clavier.		
	Heft 1	3	50
	Heft 2	3	50
Op. 10.	**Zwei Könige.** Ballade von *E. Geibel*, für Bariton und Pianoforte.	1	20
Op. 10.	**Lieder ohne Worte** für Clavier. (Dem Andenken Mendelssohn's gewidmet)	4	—
Op. 14.	**Fantasiestücke** für Pianoforte.		
	Heft 1. Marsch. Albumblatt. Capriccioso	6	—
	Heft 2. Nocturne. Praludium. Novellette	3	—
	Heft 3. Studie. Scherzo. Polonaise	6	—
Op. 24.	**Still und bewegt.** Clavierstücke.		
	Heft 1	6	—
	Heft 2	3	—
Op. 33.	**Ideale.** Clavierstücke.		
	Heft 1 (Wird fortgesetzt.)	2	50
Op. 34.	**Walzer** für Clavier.		
	Heft 1	4	—
	Heft 2	4	—
	No. 1. Walzer in As dur	2	—
	No. 2. Walzer in As dur	2	—
	No. 3. Walzer in C moll	1	50
	No. 4. Walzer in As dur	2	—
	No. 5. Walzer in Des dur	2	50
	No. 6. Walzer in B moll	1	20
	No. 7. Walzer in B dur	2	—
Op. 48.	**Mazurkas** für Clavier.		
	Heft 1	3	—
	Heft 2	4	—
	No. 1. Mazurka in G moll	2	—
	No. 2. Mazurka in Es dur	1	50
	No. 3. Mazurka in G moll	1	20
	No. 4. Mazurka in As dur	1	20
	No. 5. Mazurka in F moll	2	50
	No. 6. Mazurka in A moll	1	20
	No. 7. Mazurka in C dur	1	20

[414] Im Verlage von ***J. Rieter-Biedermann*** in Leipzig und Winterthur ist erschienen und kann durch jede Buch- oder Musikalienhandlung bezogen werden:

Nottebohm, Gustav, Beethoven's Studien. Erster Band. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Preis netto 12 ℳ.

—— **Beethoveniana.** Aufsätze und Mittheilungen. Preis netto 7 ℳ.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Am Rabensteinplatz 2. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliches Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 28. Juni 1882. **Nr. 26.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Compositionen von Alfred Heitsch (Fünf Lieder der Waldtraut für eine tiefere Frauenstimme und Pianoforte, Op. 4; Bunte Blätter, sechs Clavierstücke, Op. 2; Polonaise für das Pianoforte, Op. 3). — Rühlmann's Geschichte der Bogeninstrumente. (Fortsetzung.) — Zweites Westholsteinisches Musikfest in Itzehoe am 4. Juni. — Galante aventure, komische Oper in drei Acten; aufgeführt zu Paris Ende März d. J. (Schluss.) — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst das zweite Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das dritte Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen.

J. Rieter-Biedermann.

Compositionen von Alfred Heitsch.

Op. 4. **Fünf Lieder der Waldtraut** für eine tiefere Frauenstimme und Pianoforte.
Op. 2. **Bunte Blätter**, sechs Clavierstücke.
Op. 3. **Polonaise** für das Pianoforte.

Verlag von L. Hoffarth in Dresden.

In unserer Zeit grübleriscber Reflexion, raffinirten Experimentirens mit allen möglichen Darstellungsmitteln an allen denkbaren Stoffen herum ist es doppelt erquicklich, hin und wieder Compositionen zu begegnen, die von des Gedankens Blässe nicht angekränkelt sind, in denen weder die sieben Todsünden musikalisch gemalt, noch der Keiser Nero durch Töne verherrlicht werden soll, in denen vielmehr schlichte, ungebrochene Empfindung zu ebenso harmlosem Ausdruck kommt, wie das Lied des Vogels vom Blüthenzweige klingt. Einer solchen Erscheinung begegnen wir in den durch L. Hoffarth in Dresden verlegten Tondichtungen von Alfred Heitsch. Trotzdem dass dieselben die Opuszahlen 1, 2 und 3 an der Stirne tragen, haben wir es nicht etwa mit Anfängerarbeiten zu thun. Der Componist, viel beschäftigter Clavierlehrer in Dresden, hat bereits die Jugendjahre überschritten, und wie wir hören, sich lediglich durch das Drängen seiner Freunde bewegen lassen, endlich mit einigen Arbeiten vor die Oeffentlichkeit zu treten. Formell zeigen dieselben eine Reife, eine sichere Beherrschung des technischen Apparates, welche von vornherein den ruhig bildenden, in sich abgeschlossenen Künstler bekunden. Was die Compositionen inhaltlich besonders anziehend macht, ist neben ihrer melodischen Frische die Grazie der Empfindung, das schlicht Gemüthvolle, unmittelbar zu Herzen Gehende ihrer Ausdrucksweise. Durchweg empfangen wir den Eindruck einer schönen, von aller Affectation freien Natur, deren innere Harmonie hier in Tönen laut wird. Sollten wir einen anderen Künstler zur Vergleichung heranziehen, so wüssten wir keinen unserm Componisten Wahlverwandteren zu nennen denn Theodor Kirchner, dessen Tonsprache zwar subjectiver zugespitzt, origineller und geistreicher ist denn die Heitsch's, der aber dieselbe Anmuth der Diction, die gleiche Innigkeit der Stimmung besitzt. — Von den drei Werken, die uns vorliegen, verdienen unseres Erachtens die Gesänge Op. 4 den Preis. Es sind »Fünf Lieder der Waldtraut« aus Julius Wolff's Weidmannsmär »Der wilde Jäger« für eine tiefere Frauenstimme geschrieben. Der Tondichter hat sie »seiner lieben Frau« gewidmet, und wohl mag diese liebliche Beziehung die Wärme und Herzlichkeit der Weisen erhöht haben. Von den zahlreichen musikalischen Bearbeitungen der Wolff'schen Gedichte, diesen zur Composition besonders lockenden Perlen der neuern Lyrik wüssten wir keine zu nennen, welche die von Heitsch an Frische der Auffassung und Feinheit der Behandlung überragte. Die trefflichen Liebeslieder Arno Kleffel's Op. 21, denen ebenfalls Wolff'sche und zwar theilweise die nämlichen Texte zu Grunde liegen, stehen vielleicht auf gleicher Höhe und bieten interessante Parallelen dar. Gleich in Nr. 1 »Ich ging im Wald durch Kraut und Gras« (9/8 F-dur) hat Heitsch das Holdverschämte und wieder Schalkhafte des Mädchens, das der Jäger »hinterm Busch« überrascht, in reizenden Tönen geschildert. Der melodische Umriss ist hier überaus zart gehalten und wird von der leicht beschwingten, durchsichtigen Begleitung nirgends gefährdet. Die freie Umgestaltung der Cantilene in der dritten Strophe mit der süssinnigen Stelle »Hat mich ein Jäger geküsst« bewährt den Meister. Nr. 2 »Im Grase thaut's, die Blumen träumen« (As-dur 4/4) giebt uns die Schilderung einer liebewarmen Sommernacht, wie sie kaum zarter in Tönen zu gestalten sein dürfte. Den Refrain »Der Mond scheint durch den grünen Wald« hat der Componist auch musikalisch festgehalten, wodurch das Ganze an Einheitlichkeit gewinnt. Wie sinnig Heitsch zu declamiren versteht, zeigt Nr. 3 »Glockenblumen, was läutet ihr?«, in welcher die poetischen Fragen im Eingang vorzüglich behandelt sind. Auch dem Liebesaufschwung in der letzten Strophe wird der Tondichter vollgerecht. Im Gegensatz dazu hat Nr. 4, in welcher der Poet den Namen des Blümchens »Wegewart« durch eine phantasievolle Erzählung erklärt, ein ernstes, melancholisch angehauchtes Gepräge. Der baliadenartige Ton erscheint hier glücklich getroffen, das Accompagnement reich ausgeführt und doch nirgends überladen. Das Lied »Alle Blumen möcht ich binden«, in dessen Schluss-Strophe »Ach was kann ich und was hab' ich« die hingebende Mädchen-

Digitized by Google

liebe zu rührendem Ausdruck gelangt, rundet den Strauss würdig ab.

Nicht ganz auf gleicher Höhe stehen die sechs Clavierstücke Op. 2, welche Heitsch unter dem an Schumann erinnernden Titel »Bunte Blätter« zusammengefasst hat. Ein hübscher aber nicht bedeutender Geburtstagsmarsch, bei dem man sich etwa einen blumengeschmückten Kinderaufzug zu denken hat, eröffnet den Cyklus. Die darauf folgende B dur-Romanze zeigt eine expressive Melodie und sorgfältige Harmonisirung. Sehr graziös ist der Ländler Nr. 3 aus E-dur, der freilich durch den C dur-Walzer Nr. 5 noch übertroffen wird. Letzterer mothet uns so recht als Erzeugniss einer glücklichen Stunde an, in welcher geistiges und körperliches Wohlgefühl unwillkürlich den leichtschwebenden Tanzschritt annimmt. In der »Waldeinsamkeit« betitelten Nummer 4 bewährt sich aufs Neue Heitsch's Talent für die Illustration des Naturwaltens, wie wir es schon in den Liedern hervortreten sahen. Nicht weniger werthvoll ist die Schlussnummer »Märchen« (6/8 E-moll), dessen phantastisches Treiben durch einen mehr die Gefühlsseite betonenden E dur-Satz wohlthuend unterbrochen wird. — In der Es dur-Polonaise Op. 3 hat Heitsch den chevalresken Charakter dieser Tanzart gut wiedergegeben und das schwungvolle Tonstück würde unstreitig noch bedeutender wirken, wäre nicht die Zahl ähnlicher Gebilde bereits Legion, und besässen wir nicht an den Chopin'schen Polonaisen Muster der Gattung, vor denen jede Nachbildung verblasst.

Wenn wir zum Schluss die Compositionen Heitsch's namentlich auch der musicirenden Jugend empfehlen, so geschieht es sowohl um ihrer poetischen Frische willen, die sie hoch über die gewöhnliche Salonliteratur erhebt, als auch mit Rücksicht auf die mässigen technischen Anforderungen, welche sie an den Ausführenden stellen. Möge der liebenswürdige Künstler, der gewiss noch manches Werthvolle in seiner Mappe liegen hat, diese bald wieder öffnen und uns die Erzeugnisse seiner Muse fröhlich mit geniessen lassen!

A. Niggli.

Rühlmann's Geschichte der Bogeninstrumente.

Die Geschichte der Bogeninstrumente, insbesondere derjenigen des heutigen Streichquartettes, von den frühesten Anfängen an bis auf die heutige Zeit. Eine Monographie von **Julius Rühlmann.**... Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von dessen Sohn Dr. Richard Rühlmann, Professor am kgl. Gymnasium zu Chemnitz.

Braunschweig, Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn. 1882. 2 Bände.

Erster Band: Text, XII und 319 Seiten gr. 8, mit eingefügten Holzschnitten.

Zweiter Band: Atlas mit 43 Tafeln Abbildungen musikalischer Instrumente, in quer Grossfolio.

(Fortsetzung.)

Viola da gamba.

Als Mutter des Contrabasses ist die *Viola da gamba* schon vielfach zur Sprache gekommen. Von Seite 236 an behandelt Rühlmann dieselbe in ihrer Bedeutung für die musikalische Praxis und trägt auf wenigen Seiten allerlei werthvolle Nachrichten zusammen. Früher war dieses Instrument allbekannt und allbeliebt; in unserm Jahrhundert ist es verstummt. »Sogar nach dem Tode Joh. Seb. Bach's (1750) liessen noch einzelne Virtuosen auf diesem Instrumente sich hören«, lesen wir S. 226. Warum sollten sie nicht? Der Verfasser zeigt sich durchgehends in dem Irrthum befangen, Seb. Bach einen grösseren Einfluss auf die Musikpraxis seiner Zeit zuzuerkennen, als nach der Lage der Verhältnisse möglich war. »Die Viola da gamba wurde in der ersten und zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich und England allen anderen Bogeninstrumenten gegenüber sehr bevorzugt«, steht S. 229, was aber zu dem Vorigen, wo mit Bach der Abschluss gemacht wird, nicht recht stimmen will. Uebrigens ist damit entschieden zu viel gesagt, weil namentlich in England die Viola da gamba im ganzen achtzehnten Jahrhundert ersichtlich gegen die übrigen Streichinstrumente zurück tritt. Ich brauche nur auf Händel's Partituren zu verweisen, die hier massgebend sind, denn was sie an Instrumenten enthalten, ist für die ganze Zeit und Umgebung als das Normale anzusehen. Diese Zurücksetzung der Viola da gamba gegen den neueren Violoncello ist hier um so bemerkenswerther, weil damit ein alter Lisbling aufgegeben wurde. Denn England war es, welches im Spiel der Viola da gamba lange Zeit den ersten Platz einnahm. »Die besten Instrumente sind unstreitig die ersten englischen wegen ihres kostbaren Tones, besonders diejenigen aus dem 16. Jahrhundert; doch sind sie sehr selten«, schreibt Rühlmann S. 230. Leider ist er in den Gegenstand nicht weiter eingedrungen, sonst würde er gefunden haben, dass das, was hier über die Instrumente gesagt ist, auch auf die Spieler desselben Anwendung findet, denn die englischen Viol da gambisten ragten noch um die Mitte des 17. Jahrhunderts so hervor, dass Violinisten des Festlandes hinüber kamen, um sich in dieser Kunst zu vervollkommnen. Das war die eigentliche Blüthezeit für dieses Instrument.

Viola bastarda. Baryton (Bordone).

Die *Viola bastarda*, auch *Baryton* genannt, kommt nun an die Reihe. Es ist ein merkwürdiges Instrument, der Viola da gamba auch darin ähnlich, dass sie mit derselben fast zu gleicher Zeit aus der allgemeinen Praxis verschwand. Etwas länger hielt sie sich allerdings, da der muthmasslich letzte Spieler des Baryton, der Berliner Kammermusikus Violoncellist Seb. Ludw. Friedel, erst 1842 starb. Einer besonderen Beachtung erfreut sich dieses Instrument auch noch deshalb, weil Haydn dasselbe mit Vorliebe bedachte, wie aus seinen Compositionen hervorgeht. Der Baryton, auf welchen Haydn spielte, wird im Museum der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde aufbewahrt und ist von Rühlmann auf Tafel XII nach zwei photographischen Aufnahmen von der Vorder- und Rückseite abgebildet.

Die verschiedenen Namen, welche dieses Instrument führt, bedürfen noch der Erklärung. Prätorius nennt es blos »Viol bastarda« und sagt: »Dieses ist eine Art von Viola da Gambe, wird auch gleich also, wie ein Tenor von Viola de gamba gestimmet (den man auch in manglung darzu brauchen kan). Aber das Corpus ist etwas länger und grösser. Weisz nicht, ob sie daher den Namen bekommen, dasz es gleichsam eine Bastard sey von allen Stimmen; Sintemal es an keine Stimme allein gebunden, sondern ein guter Meister die Madrigalien, unnd was er sonst uff diesem Instrument musiciren will, vor sich nimpt, und die Fugen und Harmony mit allem Fleisz durch alle Stimmen durch und durch, bald oben suszm Cant, bald unten suszm Basz, bald in der Mitten suszm Tenor und Alt herauszer suchet, mit salibus und diminutionibus zieret, und also tractiret, dasz man ziemlicher maszen fast alle Stimmen eigendlich in ihren Fugen und cadentien daraus vernemen kan.« (Synt. II, 47.) Wer diese Worte liest, der wird mit dem Verfasser entschieden der Meinung sein, »dass Praetorius das Instrument nur dem Namen nach kannte und nicht selbst gesehen hat.« (S. 234.) Das wäre bei der ungeheuren Kenntniss, welche dieser Mann in musikalischen Dingen besass, schon an sich undenkbar. Nun giebt er aber auch die verschiedenen Arten, wie die 6 Saiten der Bastardviola eingestimmt werden, mit Noten an, und sagt, er habe »den unwissenden zur nachrichtung 2 oder 3 Exempel am Ende dieses dritten Theils mit einsetzen wollen«, werde es

Digitized by Google

aber lieber für den späteren (leider nicht erschienenen) Band aufsparen. Diese Exempel sollten angeben, wie das von ihm beschriebene Spiel der Bastardviola aus den verschiedenen Singstimmen zu bewerkstelligen war. Wie konnte er nun unternehmen, solches »den unwissenden zur nachrichtung« drucken zu lassen, wenn er in diesem Falle selber zu den Unwissenden gehörte? Manche ungenügende Ausführung und ungenaue Angabe der Citate bei Rühlmann erklärt sich wohl zunächst daraus, dass der Verfasser die betreffende Literatur nicht beständig vor Augen hatte und durch Lesen und Wiederlesen sich wirklich in dieselbe einlebte, sondern dass er sich nur Auszüge daraus machte, so die er dann gebunden war. Unter den Orchesterinstrumenten hatte die Viola bastarda zu Prätorius' Zeit eigentlich keinen Platz, Mersenne nennt sie garnicht; man muss sie als ein Instrument ansehen, welches für das Solospiel benutzt wurde. Auch der Name »Viola bastarda« — der einzige, unter welchem Prätorius sie aufführt — deutet darauf hin, dass man sie als eine Abart ansah, welche in die Gesellschaft der übrigen Mitglieder der Geigenfamilie nicht recht passte. Von dem Namen »Barytono« weiss Prätorius nichts. Derselbe war auch wohl zu seiner Zeit noch nirgends im Gebrauch; denn das Missverständniss, welchem er seinen Ursprung verdankt, konnte sich erst in der späteren Musik bilden. Dieser missverständlich entstandene Name ist aber sehr interessant, weil er uns auf die ursprüngliche Benennung des Instrumentes, sowie auf seine eigentliche Bestimmung hinweist. Ein von Rühlmann S. 233 angeführtes Citat aus Maier's Musiksaal (2. Aufl. 1741) besagt: »Die Viols de Paredon oder Bariton genannt, welche den Namen von Pardon [hat], weil der Inventor, so um einer Missethat willen gefangen gesessen, sein Leben dadurch erhalten haben soll. Es ist dieses ein solches Instrument, welches viele an Lieblichkeit übertrifft, und kommt mit der Viole di gamba völlig überein. Nur ist an diesem der Hals hinten ausgeböhlt und mit 8 stählernen und secundenweis gestimmten Saiten, als ein besonderer Bass, versehen, welche unterwährend dem Geigen mit dem Daumen geschlagen werden. Die Stimmung der Darmsaiten ist wie bei der Viola da gamba.« Diese Ableitung des Baryton von »Pardon« ist natürlich ganz haltlos, sie zeigt aber wenigstens, dass Maier nicht an die obere Stimme, Bariton genannt, dachte. Dagegen muss Mattheson an den Bariton gedacht haben, denn er führt das Instrument unter dem Namen *Baritono* als »hohen Bass« mit dem Schlüssel auf der dritten Linie an (Das Neu-Eröffnete Orchestre, S. 70). Seite 232 behauptet Rühlmann, Mattheson erwähne dieses Instrument garnicht, was also nicht richtig ist. Derselbe giebt uns freilich keine weitere Auskunft. Diese erhalten wir aber zum Theil von Mozart, welcher in seiner Violinschule schreibt: »Die zehnte Gattung [der Bogeninstrumente] ist der Bordon, nach dem gemeinen Sprechen der Barydon, von dem italienischen Viola di Bordone. Einige sprechen und schreiben Viola di Bardone. Allein Bardone ist meines Wissens kein italienisch Wort; wohl aber Bordone; denn dieses heisst eine Tenorstimme; bedeutet auch eine grobe Saite, eine Hummel und das leise Brummen der Bienen. Wer dieses Instrument kennt, wird auch einsehen, dass durch das Wort Bordone der Ton desselben recht sehr gut erklärt sei. Dieses Instrument hat gleich der Gamba sechs bis sieben Saiten. Der Hals ist sehr breit und dessen hinterer Theil hohl und offen, wo neun oder zehn messingne und stählerne Saiten hindurchgehen, und die mit dem Daumen berühret und gekneipt werden; also zwar, dass zu gleicher Zeit, als man mit dem Geigenbogen auf den oben gespannten Darmsaiten die Hauptstimme abgeigt, der Daumen durch das Anschlagen der unter dem Hals hinabgezogenen Saiten den Bass dazu spiele. Und eben deswegen müssen die Stücke besonders dazu gesetzet sein. Es ist übrigens eines der anmuthigsten Instrumente.« Bei Mozart sehen wir also, dass die Namen Baryton, Bariton, Barydon, Paredon, Bardone aus *Bordone* entstanden sein müssen. Bardone ist der ursprüngliche und eigentliche Name dieses Instrumentes, und wenn Mozart auch nicht den wirklichen Sinn des Wortes trifft, so deutet er wenigstens darauf hin. Als Tenorgeige dürfte man die Viola bastarda allerdings nicht bezeichnen, denn wenn das alte Wort »bordonee« u. s. auch »Tenor« bedeutet, so ist dies lediglich in dem Sinne der alten Musik zu nehmen, wo der Tenor noch die tiefste Stimme des mehrstimmigen Satzes war. Bordone bedeutet Bass, d. h. Grundstimme, und das in Rede stehende Instrument erhielt diesen Namen nicht etwa wegen seiner besonders tiefen Basslage, — denn wir haben oben gesehen, dass nicht die tiefe, sondern vielmehr die hohe Basslage ihm eigen war, — sondern es erhielt den Namen lediglich wegen der unter dem Halse befindlichen metallenen Zusatz-Saiten, mit denen [wie Mozart es so anschaulich beschreibt] der Daumen den Bass spielte, während der Bogen auf den oben gespannten Darmsaiten die Hauptstimme abgeigte. In diesem Basse liegt die Eigenthümlichkeit und die ganze Bedeutung des Instrumentes; hieraus ist auch zugleich das hohe Alterthum desselben abzuleiten. Das Verständniss dafür muss schon zu Prätorius' Zeit mit dem Namen verloren gegangen sein, weil er die unteren Basssaiten und ihren Gebrauch garnicht erwähnt. Wahrscheinlich hatte er überhaupt ein anderes oder doch ein wesentlich älteriges Instrument vor sich. (Man vergleiche den folgenden Absatzbeginn über Viola d'amore.) Die späteren Beschreiber des Bordone konnten ohne selbständige Forschung noch weniger die ursprüngliche Bedeutung auffinden. Unserm Verfasser wäre solches bei seinen ausgebreiteten Studien möglich gewesen, wenn er die alte Musikpraxis und Compositionsweise näher erforscht, oder mit Jemand zusammen gearbeitet hätte, der in diesen Dingen zu Hause ist.

Es war dies also eine Viola mit bordone, die deshalb abgekürzt in Italien *Bordone*, in Frankreich *Bourdon*, in England *Burden* genannt wurde. Ein solches Instrument kann nur im frühen Mittelalter entstanden sein, wo eine freie Spiel- oder Singmelodie zu einem mehr oder weniger stereotypen Basse an der Tagesordnung war. Der Bordone ist daher musikalisch ein naher Verwandter sowohl der schottischen Bagpipe wie der deutschen Radleier, und es würde eine schwierige, aber auch anziehende und lohnende Untersuchung sein, den Wegen nachzuspüren, auf welchen dieses Saiteninstrument bis zu seiner letzten, so zu sagen classischen Form durchgebildet wurde. Ueber die technischen Eigenthümlichkeiten und den künstlerischen Werth desselben urtheilt der Verfasser wie folgt: »Für den Spieler sind zwei Hauptschwierigkeiten zu überwinden; zunächst die ganz freie Haltung der linken Hand ohne Stütze noch Anlage an den Hals beim Spielen, und ferner das Anschlagen der Metallsaiten mit dem Daumen der linken Hand, deren übrige Finger während des Spielens auf den Darmsaiten ruhend die Melodien und Harmonien ausführen, die durch den Bogen zu Gebör gebracht werden, wozu der Bass durch das Anschlagen der Metallsaiten mit dem Daumen gegeben wird. Der Baryton ist ein echtes Kammerinstrument zum Alleinspielen eines Liebhabers und dabei von einer reizenden Klangwirkung. Allein von hohem künstlerischen Werthe ist derselbe darum doch nicht, da er für grosse technische Schwierigkeiten nicht brauchbar und wegen seines complicirten Baues und der vielen Saiten, welche sich leicht verstimmen und schwer aufziehen lassen, besonders aber der unsicheren und ermüdenden Haltung der linken Hand wegen nunmehr der Vergessenheit anheimgefallen und nur noch in Alterthumssammlungen zu finden ist.« (S. 236.) Wenn man nun das im Auge behält, was so eben von uns über den Ursprung und die Eigenthümlichkeit dieses Bordone geltend gemacht ist, so wird es leicht sein, demselben eine noch vortheilhaftere Seite abzugewinnen. Der

Digitized by Google

Bordone erscheint dann als das einzige Instrument aus der ältesten Zeit der harmonischen Musik, welches sich durch alle Stadien der Entwicklung der Tonkunst bis in die letzte classische Periode hinein erhalten hat und hier durch Haydn gleichsam künstlerisch verewigt worden ist. Wir besitzen kein anderes Instrument, von welchem sich etwas ähnliches sagen liesse, denn die Orgel gehört nicht hierher. Ein derartiger Tonkörper verdient nun sicherlich ein besseres Loos, als aus den von Rühlmann geltend gemachten Gründen ohne weiteres und für immer in die »Alterthumssammlungen« verbannt zu werden; man wird ihn eines Tages schon wieder hervorholen und — zuerkost zu Haydn's Musik — neu ertönen lassen. Das seit Decennien so laut und allgemein gesungene Lied von dem Veralteten gewisser Musikweisen und Instrumente fängt nachgerade selber an zu veralten.

Diese Worte über den Bardone, den missverständlich so genannten Baryton, können das Gute haben, aufs neue in Erinnerung zu bringen, dass durch eindringende Sachforschung, — unbeschadet des wissenschaftlichen Selbstzweckes, welchem dieselbe dient, — ein Gegenstand gewöhnlich weit anziehender und bedeutender erscheint, als vorher. In der Musik wird sich solches fast bei jeder Gelegenheit bestätigen.

Viola d'amore.

Die Viola d'amore ist neuerdings wieder einigermassen ins Gerede gekommen, weil Meyerbeer den Einfall hatte, sie in den »Hugenotten« anzuwenden. Der Verfasser behandelt sie denn auch ziemlich eingehend. Nach den alten Beschreibungen muss man annehmen, dass verschiedene Varietäten des Instrumentes im Gebrauche waren, die ziemlich von einander abwichen. Vielleicht ist dieses nur dem äusseren Anscheine nach der Fall; jedenfalls ist das, was L. Mozart sagt, wieder das klarste: »Die elfte Art der Bogeninstrumente — meint er — mag die Viola d'amour sein ... Es ist eine besondere Art der Geigen, die sonderlich bei der Abendstille recht lieblich klingt. Oben ist sie mit sechs Darmsaiten, davon die tiefern übersponnen sind, unter dem Griff mit sechs stählernen Saiten bezogen, welche letztere weder gegriffen noch gegeigt werden, sondern nur den Klang der obern Saiten zu verdoppeln und fortzupflanzen sind erdacht worden. Dieses Instrument leidet viele Verstimmung.« (Violinschule S. 4.) Rühlmann erinnert daran, dass Prätorius bei seiner Viola bastarda ähnliche mitklingende Saiten erwähnt, und zwar als eine neuere englische Erfindung. Prätorius schreibt nämlich: »Jetzo ist in Engelland noch etwas sonderbares darzu erfunden, dass unter den rechten gemeinen sechs Sälten, noch acht andere Stälene und gedrehete Messings-Sälten, uff eim Messingen Steige (gleich die uff den Pandorren gebraucht werden) liegen, welche mit den Obersten gleich und gar rein eingestimmet werden müssen. Wenn nun der obersten dermern Sälten eine mit dem Finger oder Bogen gerühret wird, so resonirt die unterste Messings- oder Stälene Sälten per consensum zugleich mit zittern und tremuliren, also, dass die Lieblichkeit der Harmony hierdurch gleichsam vermehret und erweitert wird.« (Synt. II, 47.) Wenn man dieses liest, so lässt sich kaum bezweifeln, dass wir in Prätorius' Viola bastarda und in dieser Viola d'amore dasselbe Instrument vor uns haben. Die beschriebene englische Erfindung wird also im 17. Jahrhundert allgemein angenommen sein. Der Name Viola d'amore fehlt bei Prätorius ganz; aus seinen Worten ist deutlich zu ersehen, dass dieses Instrument damals noch nicht die volle Ausbildung erlangt hatte. Rühlmann weist auf diese Aeolichkeit der Viola bastarda mit der Viola d'amore zweimal hin und kommt merkwürdigerweise trotzdem nicht zu dem Schlusse, dass dasselbe Instrument vorliegt. Er geht auf die so nahe liegende Frage überhaupt nicht näher ein. Offenbar hat er den Gegenstand nicht genügend durchgearbeitet, sondern sich Materialien zusammen geschrieben, wie die verschiedenen Quellen dieselben ergaben, ohne dabei diese Quellen genau mit einander zu vergleichen. In Folge dessen ist ihm auch die Ausbildung, welche die Viola d'amore im 17. Jahrhundert erhielt, dunkel geblieben. Ueber das Instrument an sich urtheilt er höchst günstig. Seine Worte lauten: »In Ansehung ihrer Form weicht die Viola d'amore von der beutigen Viola oder Bratsche nur wenig ab. Der Körper des Instrumentes ist etwas grösser, die Zargen, die wenig oder garnicht geschweift sind, etwas höher. Hals und Griffbrett sind etwas breiter. Am meisten unterscheidet sie sich von ihr ausser der Beigabe der Metallsaiten durch den längeren, an der Rückseite offenen Wirbelkasten; letzteres ist durch die Aufnahme der doppelten Saiten, die mithin zwölf oder vierzehn an der Zahl sind, nothwendig. Die sieben Darmsaiten werden an die sieben ersten Wirbel nächst dem Sattel rechts und links befestigt; die sieben Metallsaiten an die sieben oberen Wirbel. Die Metallsaiten gehen unterhalb des Satteis durch den Hals hindurch, an der Rückseite des Wirbelkastens herauf in den Wirbelkasten, während die Darmsaiten auf dem Sattel aufliegen und von da aus zu den Wirbeln weiter gehen. An dem unteren Ende sind die unter dem Steg fortlaufenden Metallsaiten an Stiften hinter dem Saitenhalter neben dessen Knopf an der Unterzarge angehängt und befestigt. Der Steg unterscheidet sich von dem gewöhnlichen Violenstege durch seine Grösse und Breite derart, dass er mehr den Stege eines Violoncello als dem einer Viole gleichkommt. In dieser Art des Baues und der Besaitung beruht auch hauptsächlich das äusserst Süsse und Weiche, das in Wahrheit Liebe- und Sehnsuchtsvolle, das Schmelzende des Klanges dieses Instrumentes; denn indem durch den höheren Steg die Darmsaiten auch äusserst hoch über dem Griffbrette und dem Resonanzboden liegen, sind ihre Schwingungen weiter und freier, und die tönenden Luftwellen werden nicht so heftig von letzterem zurückgeschlagen, als bei den modernen, der Violine nachgebildeten Bogeninstrumenten. Hierbei kommt auch noch ausser den etwas höheren Zargen der Boden in Berücksichtigung, der, wie bei der Viola da gamba, nur wenig in seiner äusseren Oberfläche erhoben oder gewölbt ausgearbeitet ist, wie dies bei der Violine und ihren Nebeninstrumenten der Fall ist. Dadurch dass der Boden der Viola d'amore nahezu flach und glatt ist, kann er auch weniger stark mitvibriren und gerade in diesen letzteren Eigenschaften liegt einer der Hauptgründe für den weichen Klang, wodurch sich auch die Verwandtschaft der Viola d'amore mit den ältesten Violen bekundet, die einen fast gleichen Bau erkennen lassen. Am meisten trägt zu der besonderen Klangwirkung des Instrumentes natürlich das gleichzeitige Mitertönen der Metallsaiten bei, die im Einklange zu den Darmsaiten gestimmt sind, wodurch der Ton der letzteren etwas von dem Charakter einer Metallsaite annimmt. Damit erhält das Instrument einen Reiz, der noch gar nicht hinreichend erkannt und ausgenützt ist.« (S. 240—241.) Sehr bedeutend ist die Benutzung noch nicht, welche das Instrument nach Meyerbeer in neuerer Zeit gefunden hat, obwohl es von Berlioz enthusiastisch empfohlen wurde, welcher (unter Beistimmung Rühlmann's) meint, eine Menge Violen d'amour müssten in der Begleitung seines schönen Gebetes zu mehreren Stimmen Wunder thun. Wir glauben dies nun allerdings nicht, sondern sind der Ueberzeugung, dass die wahren mehrstimmigen Gebete oder Kirchensätze nach wie vor derartige sensuelle Hülfsmittel verschmähen werden.

(Schluss folgt.)

Digitized by Google

Zweites Westholsteinisches Musikfest

in Itzehoe am 4. Juni.

Hamburg. Nicht ein sogenanntes grosses, sondern nur ein in bescheidenen Grenzen gehaltenes Musikfest war es, welches am 4. Juni in Itzehoe, einem Städtchen des westlichen Holstein unweit Hamburg, gefeiert wurde, und wenn sich auch zu diesem einige Hamburger »Renner« eingefunden hatten, so waren es zum guten Theil Local-Reporter oder den Itzehoern persönlich befreundete Musiker. An vielen Orten Holsteins, in Städten und Dörfern, wird, den Verhältnissen entsprechend, Musik gemacht, und man findet unter den dort zerstreuten Gesangvereinen häufig recht tüchtige, welche ziemlich grossen Anforderungen gewachsen sind. Der Seminar-Musiklehrer Schleisiek in Uetersen unternahm es nun vor kurzem, die Kräfte der verschiedenen Vereine des westlichen Holstein zu verbinden, um mit einer solchen grösseren Stimmenanzahl auch Grösseres zu wagen. Als erste Frucht dieser Vereinigung ist das erste Westholsteinische Musikfest, welches vor zwei Jahren in Elmshorn stattfand, zu betrachten, dem jetzt nach der festgesetzten Frist von zwei Jahren das zweite in Itzehoe folgte. Man ging bei dieser Verschmelzung besonders von dem Gesichtspunkte aus, dem holsteinischen Volke in Stadt und Land durch Aufführungen ein Bild von denjenigen grösseren Tonwerken zu geben, die in Hamburg zur Aufführung kommen, aber den meisten nur aus Zeitungen oder dem blossen Namen nach bekannt sein können. Dieses ist aus verschiedenen Gründen ein schwieriges Unternehmen, denn einerseits hält es schwer, viele einheitliche Uebungen abzuhalten, da die einzelnen Vereine vielfach meilenweit von einander domicilirt sind, andrerseits ist nicht immer ein passender Concertraum vorhanden; und je primitiver letzterer ist, um so mehr Schwierigkeiten verursacht es, denselben einigermaassen zu restauriren, von der mitunter schlechten Akustik ganz abgesehen. Bei diesen mühseligen Ungelegenheiten ist aber ein derartiges Unternehmen auch noch in anderer Beziehung sehr undankbar, da dessen Existenz von den geringfügigsten Umständen bedroht werden kann. Ausser einer festen Thatkraft bedarf es also vor allen Dingen der äussersten Vorsicht in der Behandlung der Vereine, der Mäcene und der Bewohnerschaft selbst, so dass der betreffende Leiter mit Allen »gut Freund« sein muss, wenn er seinen Plan zur Ausführung bringen will. In Bezug hierauf können wir dem Dirigenten dieses Festes, Herrn Schleisiek, unsere Anerkennung nicht versagen. Er hat es verstanden, eine geschulte Sängerschaar vorzuführen, welche mässigen künstlerischen Anforderungen durchaus genügte. Zu unserer Freude bemerkten wir, mit welcher frohen Genugthuung und directen Folgsamkeit die Sänger dem Dirigentenstabe gehorchten. Der Chor bestand aus neun Gesangvereinen von Itzehoe und den benachbarten Städten. Das Orchester war aus Mitgliedern des Philharmonischen und Stadttheater-Orchesters in Hamburg zusammengesetzt. Die Gesang-Soli waren nur durch zwei Sängerinnen vertreten: Fräulein Elisabeth Scheel (Sopran) und Fräul. Adele Asmann (Alt) aus Berlin.

Nun zum Concerte selbst. Den Eingang bildete die Weber'sche »Freischütz«-Ouvertüre. Dann folgten einige einfache Chorlieder: »Es blüht ein schönes Blümchen«, Volksweise, »Seliglich in Jesu«, Choralmelodie von Karl Breidenstein und »Der Wanderer in der Sägemühle«, Volksweise nach Friedrich Glück. Fräul. Scheel sang zuerst ein Lied von R. Franz »Mein Schatz ist auf der Wanderschaft«, darauf »Wie bist du meine Königin« von Brahms und »Der Scheim« von Reinecke. Mehr noch gefielen die Vorträge von Frl. Asmann, welche drei Lieder zum besten gab: »Es blinkt der Thau« von Rubinstein, »Und als endlich die Stunde kam« von Hartmann und »Kreuzzug« von Schubert, und dann noch eine Zugabe von Ad. Mehrkens folgen liess. Den Schluss des ersten Theiles bildeten zwei Duette, eins von Mehrkens, das andere von Schumann. Der Autor des ersten Duettes, Herr Ad. Mehrkens, Dirigent des Hamburger Gesangvereins »Bachgesellschaft«, begleitete diese Duette, sowie die erwähnten Solosegnge auf dem Piano, wodurch hinreichend erklärt sein mag, warum seine Compositionen hier zur Aufführung gelangten. Nach dem Duett von Rob. Schumann »Der Frühling«, dessen Vortrag nach dem von Ad. Mehrkens als eine willkommene Erholung zu betrachten war, betrat der Ehrenpräsident des Vereins, Herr Landrath von Harbou, das Podium und hielt eine kurze patriotische Ansprache, welche mit der Aufforderung zu einem Hoch auf den deutschen Kaiser schloss, dessen Urenkel beziehentlich aus Holsteins Stamm entsprossen sei. An diese Rede schloss sich als allgemeiner Gesang »Heil dir im Siegerkranz«; es reichten sich also Patriotismus und Musik bei diesem Feste eng die Hand, vielleicht etwas zu eng, wenn man die reinen Interessen der Kunst ins Auge fasst.

Der zweite Theil des Concertes wurde durch die Symphonie (A-dur) Nr. 7 von Beethoven ausgefüllt. Dieselbe, vom Orchester recht wacker vorgetragen, fand jedoch bei dem Publikum nicht den begeisterten Beifall, wie einzelne kleinere Stücke des ersten Theiles. Man kann nur wünschen, dass die Betreffenden aus dieser Thatsache die richtige Lehre gezogen haben. Bei so ausgedehnten Symphonien, wie es alle Beethoven'schen sind, beschränkt sich die leicht ansprechende und auch dem weniger Musikverständigen fassliche Melodie auf einen kleinen Bruchtheil im Verhältniss zum Ganzen, wenn es auch die melodienreiche siebente Symphonie ist. Um der Symphonien hier die Ansicht auf eine grössere Empfänglichkeit seitens der Zuhörer zu haben, hätte eine kleinere, weniger umfangreiche Composition gewählt werden müssen, z. B. die G moll-Symphonie von Mozart oder die G-dur von Haydn, welche beide für einen solchen Zweck förmlich geschaffen zu sein scheinen.

Die Wahl eines so langen Instrumentalstückes und seine Stellung in der Mitte des Concertes wirkte auch auf das noch Folgende ungünstig ein. Nach dieser Symphonie sollte nämlich der »Orpheus« von Gluck als dritter Theil des Festes in etwas verkürzter Gestalt aufgeführt werden. Als es nun zur Aufführung kam, schwand bei den schlechten Lichtverhältnissen der Itzehoer Reithalle, in welcher das Fest stattfand, bald das Tageslicht, so dass ein längeres Concertiren nicht möglich war. Eine Verkürzung der Symphonie, sowie der Pausen, und vielleicht auch noch die Verlegung sämmtlicher Reden in die Dämmerung, würde Abhülfe geschafft haben. Wir hörten also nur die hauptsächlichsten Chöre und einige Arien, im Ganzen acht Nummern. Was uns geboten ward, war gut, so dass unser Bedauern, nicht das ganze Werk hören zu können, gerechtfertigt ist. Während Frl. Asmann den Orpheus und Frl. Scheel die Eurydice übernommen hatte, war der Amor durch eine ungenannte Schülerin des Herrn Schleisiek vertreten: aus den wenigen Tönen, welche durch die grosse Einschränkung des Werkes dieser Sängerin übrig blieben, erkannte man eine angenehme Stimme.

Nach Schluss des Concertes konnte es Herr Prof. Graedener aus Hamburg nicht übers Herz bringen, uns bei dieser Gelegenheit eine Probe seiner Beredsamkeit vorzuenthalten, indem er, obgleich von Niemand dazu autorisirt, im Namen des Publikums den Mitwirkenden und besonders dem Festdirigenten für den gebotenen Genuss seinen Dank aussprach.

Aus dem Gesagten wird zu entnehmen sein, dass wir alle Ursache haben, mit der musikalischen Leitung dieses Festes durch Herrn Schleisiek zufrieden zu sein, da derselbe bei dieser Gelegenheit eine nicht gewöhnliche Befähigung als musikalischer Dirigent bekundet hat. Der Wunsch nun, welcher sich naturgemäss hieran schliesst, nämlich dass es ihm gelingen

Digitized by Google

möge, den Sinn für wahre Musik immer mehr in jenem Kreise zu verbreiten, kann hier nicht ausgesprochen werden, ohne noch kurz auf den Weg hinzudeuten, auf welchem allein wahrhaft bedeutendes Ergebniss möglich ist. Die Stellung einer Symphonie in die Mitte des Concertes beweist, dass man dieselbe musikalisch als die Hauptsache und als das Wichtigste ansieht. Das ist aber der Standpunkt der grossstädtischen sogenannten Philharmonischen Concerte. Auf Musikfesten ist das Publikum ein anderes, hier machen sich daher auch andere Rechte geltend. Wir haben eine fast unabsehbare Menge oratorischer Werke, welche für solche Feste geschrieben sind und diesen Festen gleichsam erst Gestalt und Dasein gegeben haben — diese sind es, die vorgeführt werden und im Mittelpunkt stehen müssen. Deshalb ist es auch nicht wohlgethan, ein Opernbruchstück an deren Statt zu wählen. Hierbei ist nun keineswegs die Meinung, als sollten für verhältnissmässig so beschränkte Mittel, wie die Ihrigen waren, umfängliche, ein ganzes Concert in Anspruch nehmende Oratorien gewählt werden. Die Wahl ist unter allen Umständen so zu treffen, dass den Zuhörern eine unterhaltende Mannigfaltigkeit geboten wird. Aber diese Auswahl ist nicht zu machen aus dem Gebiete der Symphonie, der Oper und der einfachen Lieder, sondern vielmehr aus dem Gebiete der oratorischen Musik — so muss die Forderung lauten, und erst wenn der Leiter des Festes dieselbe beachtet, wird er sein Unternehmen für die Dauer gut fundamentirt haben. Man erwäge noch Folgendes. Dieses ganze Concert oder Musikfest, wie es sich darstellte, war eine abgeschwächte, weil mit geringeren Mitteln hergestellte Hamburger Aufführung. Das gegenwärtige Musiciren in dieser Stadt liess sich dabei überall als Vorbild erkennen. Wenn eine grosse Stadt nun in der Musik wirklich productiv ist, so wird sie mit ihren bedeutenden Kräften unwillkürlich massgebend für eine weite Umgebung und diese muss sich auf blosse Nachahmung beschränken. Aber ganz anders liegt die Sache in unserer Zeit. Die Musik, um deren Aufführung es sich hier handelt, gehört der Vergangenheit an, und jeder Ort ist absolut selbständig sowohl in der Wahl wie in der Auffassung oder Behandlung derselben. Es kann sogar vorkommen, dass ein namenloser Musiker an einem kleinen Orte in irgend ein Gebiet der classischen Musik weit tiefer eindringt, als die tonangebenden Musiker grosser Städte; ja, auf einer solchen Möglichkeit beruht hauptsächlich das lebendige, vorurtheilsfreie Verständniss unserer grossen Tonwerke. Die gegenwärtigen Hamburger Concerte nun zum Vorbilde wählen, heisst das Verkehrte zum Muster nehmen, denn dieselben sind in ihrer Zusammensetzung, in ihren Programmen durchweg mangelhaft und nur erfreulich in einzelnen Leistungen, die sich natürlich nur dann nachahmen lassen, wenn man dieselben Virtuosen zur Verfügung hat. Eine Gruppe von Gesangvereinen hat eine ganz andere und im Grunde höhere Aufgabe. Das was eine solche Vereinigung seiber mit den Mitteln des Chorgesanges bewerkstelligen kann, muss den Grund bilden; Symphonien sind für sie unter allen Umständen Nebensachen. Ein solcher Grundstamm ist nun aber nicht herzustellen durch die Uebung einfach harmonischer Lieder, sondern nur durch den wirklich contrapunktischen Chorgesang. Das Lied in seiner kleinen Form und engbegrenzten Ausdrucksweise führt auf Abwege und ist auf die Dauer für die Sänger ermüdend, abstumpfend, so leicht und dankbar es auch anfangs zu sein scheint. Der contrapunktisch oder fugirt gestaltete Chor dagegen ist gleichsam aus dem innersten Leben des Gesanges heraus geschaffen, wirkt deshalb auch belebend auf die Sängerschaar. Die Wahl der richtigen Musikstücke ist hierbei allerdings von bedeutendem Einflusse; aber trotzdem muss betont werden, dass diese gesanglichen Vortheile schon in der musikalischen Form an sich liegen, wodurch sich also diese anscheinend schwierigste Form der Harmonie in Wahrheit als die leichteste erweist. Der instrumentale Theil muss sich bei derartigen Vereinigungen zunächst dem Gesang der Chöre, die stets mit accompagnirender Begleitung versehen sind, anschliessen und von hieraus weiter bilden. Auf diesem einfachen und unhedingt sicheren Wege kann ein Dirigent dahin gelangen, Alles wirklich in der Hand zu halten und musikalische Leistungen zu erzielen, die selbst bei äusserlich bescheidenen Mitteln den Aufführungen grösserer Orte nichts nachgeben und mitunter dieselben von künstlerischer Bedeutung sogar weit überragen.

Galante aventure,

komische Oper in drei Acten, von den Herren Louis Davyl und Armand Silvestre, Musik von Herrn Ernest Guiraud; zum ersten Mal aufgeführt in der Opéra-Comique zu Paris Ende März d. J.

(Schluss.)

Herr Ernest Guiraud ist der Autor der »Madame Turlupin«, des »Piccolino« und eines sehr artigen Ballets, betitelt »Gretna-Green«, das noch vor nicht langer Zeit in der grossen Oper aufgeführt wurde, das aber vom Zettel verschwunden ist, wie »Madame Turlupin« und »Piccolino«. Ebenso ist er in gewisser Hinsicht der Autor von »Hoffmann's Erzählungen«, deran Partitur er mit einer Gewandtheit, Eleganz und einem Geschmack instrumentirt hat, welchen alle Welt, selbst die Musiker, Anerkennung haben widerfahren lassen.

Auch ist Herr Ernest Guiraud seit einem Jahr Professor der oberen Klasse der Composition am Conservatoire, wie es Cherubini, Le Sueur, Boieldieu, Halévy, Henri Reber, Herr Ambroise Thomas (ich nenne nur die berühmtesten) waren, wie es gegenwärtig Herr Massenet und Herr Delibes sind; wie es weder Berlioz, noch Félicien David jemals waren, und wie es niemals, was man bedenern muss, sein wollten die Herren Charles Gounod und Camille Saint-Saëns. Herr Ernest Guiraud, der im Jahre 1858 den grossen Preis für musikalische Composition erhielt, ist demnach ein Componist von Talent auf der Grundlage eines gelehrten Hermonikers. Dies ist so unbestreitbar, dass nie jemand daran gedacht hat, es zu bestreiten. Aber welcher Schule gehört er an? Das kann ich nicht positiv sagen. Ich weiss nur, dass er zur Aufführung der Tetralogie nach Bayreuth gegangen und von dort zurück gekommen ist, wie er hin ging, voll Enthusiasmus für Richard Wagner, aber fest entschlossen, ihn nicht nachzuahmen. Also ist Giraud ein platonischer Wagnerianer, wie (Gott Lob!) viele andere. Er ist ein verständiger und scharfsinniger Kopf. Ist man auch noch so wenig, immerhin ist es das Beste zu bleiben, wes man ist; die gelungenste Nachahmung, handle es sich um ein Gemälde oder um ein lyrisches Werk, ist nicht der Mühe werth, dass man sich von seinem Wege ablenken lässt, um derselben seine Augen oder seine Ohren zuzuwenden. Das ist wenigstens meine Ansicht.

Es fanden sich recht hübsche Sachen in »Madame Turlupin«, in »Gretra-Green« und in »Piccolino«. Warum sollte es also denn nicht auch in »Galante aventure« geben? Die Verse sind gefällig und einige derselben ermangeln nicht einer gewissen Lyrik; musikalische Situationen sind da und dort geschickt behandelt. Ich begreife recht wohl, dass ein Musiker sich sagte: Diese Dichtung gefällt mir, ich werde sie in Musik setzen. Und dann, kann denn ein Künstler stets wählen?

Herr Guiraud hat in seinem Portefeuille eine grosse Oper in fünf Acten, deren Handlung in verschiedenen Epochen vor sich geht, in Folge dessen die Farbe in jedem Acte wechselt und welche: das Feuer benannt ist. Er hat daraus für die

Digitized by Google

Sonntagsconcerte einen persischen Tanz genommen, der ein Kleinod ist. Da wird man sehen, ob seine Inspiration Flügel hat und ob diese grosse Schwungkraft besitzen. Aber, offen gesagt, konnte in «Galante aventure», in einem Abenteuer von Gilberte und Bois-Baudry, der Compositeur sich doch aufschwingen und ein Aequivalent der Arie aus «Freischütz» oder «Fidelio», der des Septetts aus den «Trojanern», des Finale aus der «Vestalin», oder des Hochzeitmarsches aus «Lohengrin» liefern, um A. de Narsay in die Kirche zu geleiten; oder selbst etwas der Serenade des «Don Juan» Gleichbedeutendes, wenn es sich um einen einfachen Landstreicher handelt, der unter dem Balkon singt?

Wie froh bin ich, dass er, indem er eine Serenade zu schreiben hatte, nicht jene nachahmte. Das bindert aber die Serenade in «Galante aventure» nicht, distinguirt und reizend zu sein mit ihrem Flötenarpeggio, ihren Hornlönen und ihren discreten Pizzicatis. Sie wirkt sogar nahezu originell durch ihre Schlusscadenz: *f, a, d.* Es ist nur wenig, aber doch will es erfunden sein. Und ist nicht der Introductionschor im ersten Theil von einer melodiösen duftigen und einschmeichelnden Färbung, wie ein Mailüftchen?

Es ist des Frühlings süsser Hauch ....

Und auch das poetische Hornpräludium darf ich nicht vergessen!

Der Rhythmus im *Allegro* des Chors, dessen ich eben erwähne, mag vielleicht etwas vulgär erscheinen. Allein die Rufe der Trompeten, welche einander ablösen und ohne Unterlass moduliren, machen das artige Tableau pikant.

Die drei Frauen, Armande, Isabeau und Gilberte, singen im Walzertakte ein niedliches und leicht dahin schwebendes Terzett; die Couplets der Marquise de Chandor sind sehr anmuthig, und die von der Mme. de Narsay gesungene Melodie zeugt von sehr schönem Gefühl, indem sie das Seelenzustand der jungen Gräfin ausdrückt, der «von schmeichelnden Wahnen» erfüllt ist. Weniger aber schwärme ich für die Arie des Bois-Baudry und das Lied des Vigil. Da jedoch die Serenade, die ich bereits hervorgehoben habe, beinahe am Ende des Acts gesungen wird, so verharrt man in dem von ihr erzeugten angenehmen Eindruck.

Aber hat sich nicht die Erinnerung an den Soldatenchor aus «Faust» dem Herrn Guiraud aufgedrängt, als er seinen Introductionschor zum zweiten Act schrieb? Eigentliche Reminiscenzen finden sich darin nicht, nur eine Familienähnlichkeit. Es sind eben Soldaten, die aus dem Kriege zurückkehren, wie auch andere schon zurückgekehrt sind.

Erwähnen wir noch der graziösen kleinen Ballettmusik, getanzt von neun Damen (nur bei grossen Gelegenheiten verwendet man deren zehn!), der sehr bewegten und geistvoll behandelten Orgie, der etwas durch die Vocalisen des *Allegro* entstellten Arie der Armande, des darauf folgenden Duetts für Tenor und Sopran, dessen Liebesphrasen sehr schwungvoll sind, so gelangen wir zum Finale, dessen Wiederholung man verlangt hat. Warum dies? Ist es doch in einer sehr bekannten und abgenutzten italienischen Form gestaltet, die schon oft herhalten musste. Auch ist uns die instrumentale Behandlung, sowie die Art ein Crescendo vorzubereiten und es zu entwickeln, durchaus nicht fremd. Ja, das ist alles richtig; aber es ist nicht minder richtig, dass dieses Stück von einer Meisterhand gefertigt ist und dass es auf das Publikum eine sehr grosse Wirkung äussern musste. Nun, was soll ich noch mehr sagen? man hat es zweimal verlangt.

Man kann sich nicht viel über den dritten Act verbreiten, zumal er sehr kurz ist; ein kleiner Entreact im Marschtempo, der in den Concerten für kleines Orchester vielleicht den Erfolg des Entreacts aus «Mignon» haben wird; eine Cavatine, ein Duett, das ist, glaube ich, alles, was sich Hervortretendes darin befindet und was man davon behalten hat. Der Compositeur ist dafür zu loben, dass er Leidenschaftlichkeit in das Duett gelegt und der melodischen Wendung der Cavatine eine gewisse Eleganz verliehen hat.

Das Stück schliesst mit einer bereits in dem Duett des zweiten Acts gehörten Phrase:

Liebe, birg mit deiner Hülle
Unser ewiges Entzücken.

Und Gilberte führt selbst ihren Antheil an dem Hochzeitgesang aus, der Krönung eines Werkes, das die Opéra-Comique mit ausserordentlicher Sorgfalt auf die Bühne gebracht hat, wofür sie auch, wie ich es wünsche, belohnt werden wird.

München. *L. v. St.*

ANZEIGER.

[115] Neuer Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Fünf Gesänge

für

vier weibliche Stimmen

(ohne Begleitung)

componirt

und Frau Anna Regan-Schimon zugeeignet

von

Ferdinand Hiller.

Op. 199.

No. 1. **Harfenlied:** «O du heiligste, o du frömmeste», nach dem Lateinischen von *Follen*. Partitur 50 ₰. Stimmen à 15 ₰.

No. 2. **Liedesgruss:** «Liedergrüsse sind die Glocken», von *Karl Sieller*. Partitur 60 ₰. Stimmen à 25 ₰.

No. 3. **Wiegenlied:** «Die Blümlein sie schlafen», aus *Kretzschmer's* Volksliedern. Partitur 50 ₰. Stimmen à 15 ₰.

No. 4. **Morgengesang:** «Horch, horch, die Lerche, nach *Shakespeare*. Partitur 55 ₰. Stimmen à 20 ₰.

No. 5. **Abend im Thal:** «Tiefblau ist das Thal», von *Martin Greif*. Partitur 80 ₰. Stimmen à 15 ₰.

Neuer Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig u. Winterthur.

[116]

Frühlings-Album.

12 Stücke

für das

Pianoforte

componirt

von

Woldemar Voullaire.

Op. 6. *Pr. 5 M.*

Einzeln:

No. 1.	Frühlingsahnen	Pr. ℳ 0,50.
– 2.	Schneeglöckchen läutet den Frühling ein	– – 0,60.
– 3.	Lau wehen die Winde	– – 0,60.
– 4.	König Frühlings festlicher Einzug	– – 0,50.
– 5.	Wandern	– – 0,50.
– 6.	Vogelconcert im Walde	– – 0,80.
– 7.	Blumenduft	– – 0,50.
– 8.	Frühlingsregen	– – 1,00.
– 9.	Die Wechtel im Seefeld	– – 0,50.
– 10.	Hirtenlied	– – 0,50.
– 11.	Im Walde	– – 0,80.
– 12.	Die Kornfelder wogen	– – 0,50.

Digitized by Google

[447] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

ALBUM
für
ORGELSPIELER.

INHALT:

		ℳ	₰
No. 1.	**Volckmar**, Dr. F. W., Op. 469. Sechzehn kleine leichte Orgelstücke	—	50
No. 2.	**Davin**, K., Vier kleine leichte Orgelstücke / **Zimmermann**, G., Kleines Präludium	—	50
No. 3.	**Seltz**, B., Drei kleine Präludien	—	50
No. 4.	**Gottschalg**, A. W., Zwei kleine Präludien / **Baumann**, H., Drei kleine Präludien / **Wedemann**, W., Zwei kleine Präludien	—	50
No. 5.	**Gleitz**, C. A., Adagio für Orgel oder Harmonium / Andante für Orgel oder Harmonium	—	50
No. 6.	**Brosig**, M., Präludium	—	50
No. 7.	**Heidler**, H., Postludium	—	50
No. 8.	**Reichardt**, B., Postludium zu dem Chorale: O Gott, du frommer Gott / **Gerlach**, R., Präludium zu dem Chorale: O Gott, du frommer Gott	—	50
No. 9.	**Schaab**, R., Präludium zu dem Chorale: Sollt' ich meinem Gott nicht singen?	—	80
No. 10.	**Pfügel**, G., Zwei Choral-Präludien	—	50
No. 11.	**Richter**, E. F., Präludium zu dem Chorale: Gott des Himmels und der Erden	—	50
No. 12.	**Riedel**, H., Präludium zu dem Chorale: Jesu meine Freude	—	80
No. 13.	**Markull**, F. W., Zwei Trios	—	80
No. 14.	**Volckmar**, Dr. F. W., Op. 450. Zwei Trios	—	80
No. 15.	**Faist**, Dr. Im., Canonisches Trio	—	80
No. 16.	**Stade**, H. B., Adagio	—	50
No. 17.	**Müller-Hartung**, C., Zweistimmige Fuge	—	50
No. 18.	**Sattler**, H., Introduction und Fuge	—	50
No. 19.	**Löhe**, J. Chr., Vierstimmige Fuge	—	50
No. 20.	**Tod**, E. A., Introduction und Fuge über: Benedicamus Domino	—	50
No. 21.	**Merkel**, G., Op. 41. Introduction und Doppel-Fuge (fis-moll)	—	80
No. 22.	**Thomas**, G. A., Concert-Fuge	1	20
No. 23.	**Raff**, J., Introduction und Fuge	1	—
No. 24.	**Rheinberger**, J., Vierstimmige Fuge	—	80
No. 25.	**Liszt**, Dr. Franz, Adagio	—	50
No. 26.	**Stehhäuser**, C., Festfantasie über den Choral: Wie lieblich ist, o Herr, die Stätte	1	80
No. 27.	**Tschirsch**, H. J., Festfantasie	—	80
No. 28.	**Helfer**, A., Concert-Fantasie mit Chorsbegleitung von vier Posaunen	1	50
No. 29.	**Herzog**, Dr. J. G., Fantasie und Fuge.	1	—
No. 30.	**Volckmar**, Dr. F. W., Op. 489. Sonate	—	80
No. 31.	**Löfler**, J. H., Fantasie, Gebet u. Fuge zu vier Händen	2	—
No. 32.	**Schneider**, Jul., Op. 65. Einleitung und Variationen zu vier Händen über den Choral: Vom Himmel hoch	1	50
No. 33.	**Volckmar**, Dr. F. W., Op. 470. Duo für Orgel und Violine	—	80
No. 34.	**Hauptmann**, Dr. M., Ave Maria für eine Singstimme, mit Begleitung von Orgel oder Pianoforte.	—	50
No. 35.	**Xander**, D., Verse aus dem 44. Psalm für eine Singstimme mit Orgelbegleitung	—	50
No. 36.	**Brähmig**, B., Vers aus dem 27. Psalm für Tenor oder hohen Bariton, mit obligater Begleitung von Orgel und Violoncello	—	50
No. 37.	**Weber**, H., Veter unser und Einsetzungsworte für eine Singstimme, mit Orgelbegleitung und Chor	—	80
No. 38.	**Lyken**, J. A. van, Op. 41. Gebet vor einer Trauung von *Victor v. Strauss*, für Chor und Orgel.	—	80
No. 39.	**Götze**, C., Op. 42. Auferstehn, Gedicht von *F. G. Klopstock*, für leichten Männerchor und obligate Orgel	1	—
No. 40.	**Ritter**, A. G., Hymnus aus dem 14. Jahrhunderi für Sopran-Solo, gemischten Chor und Orgel	1	80

Die vollständige Sammlung
unter dem Titel: **TÖPFER-ALBUM**, als Festgabe für Herrn Johann Gottlob Töpfer, Professor der Musik am Grossherzogl. Sächs. Schullehrer-Seminar zu Weimar und Organist an der Haupt- und Stadtkirche daselbst zu seinem 50jährigen Amts-Jubiläum, am 4. Juni 1867 erschienen, kostet
18 Mark.

[448] Soeben erschienen in meinem Verlage:

Vier Lieder
für
eine Singstimme
mit Begleitung des Pianoforte
componirt
von
Louis Bödecker.
Op. 17.
Preis 2 Mark.

Einzeln:

No. 1. **Frühlingsanfang:** »Es kommt so still der Frühlingstag«, von *H. Lingg* . . . . . Pr. 50 ₰.
No. 2. **Aeolsharfe:** »Geheimnissvoller Klange, von *H. Lingg* Pr. 50 ₰.
No. 3. **Kummer:** »O holder Lufthauch«, von *Chr. Kirchhoff* Pr. 50 ₰.
No. 4. **Wunsch und Gruss:** »Wenn immer doch Mondschein bliebe« von *Wilhelmine Myrtus* . . . . . Pr. 50 ₰.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[449] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Cracovienne.
Polnische Lieder und Tänze
(Dritte Folge)
für das
Pianoforte zu vier Händen
componirt von
Siegmund Noskowski.
Op. 7.

Heft I. Pr. 3 ℳ 50 ₰.

No. 1 in Fis moll . . . . . Pr. ℳ 1. 00.
No. 2 in E dur (Ein Hochzeitreiter) . . . . . – 1. 50.
No. 3 in F dur . . . . . – 1. 00.

Heft II. Pr. 3 ℳ 30 ₰.

No. 4 in B moll . . . . . Pr. ℳ 1. 50.
No. 5 in Es dur . . . . . – 1. 00.
No. 6 in H moll . . . . . – 1. 00.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Am Rabensteinplatz 2. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 16 Mk. Vierteljährlicher Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen, die gespaltene Petitzeile oder deren Raum mit 25 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 5. Juli 1882. **Nr. 27.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Die Symphonien von Joh. Brahms für Pianoforte zu zwei Händen arrangirt von Robert Keller. — Rühlmann's Geschichte der Bogeninstrumente. (Schluss.) — Die Familie Herschel. — Berichtigung. — Anzeiger.

Die Symphonien von Joh. Brahms

für Pianoforte zu zwei Händen arrangirt von **Robert Keller.**

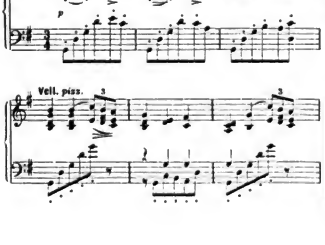
(Verlag von N. Simrock in Berlin.)

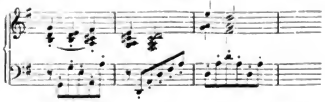
Zu den werthvollsten Vorzügen des Claviers gehört seine Fähigkeit, als Interpret für alle möglichen Compositionsgattungen zu dienen, uns das Verständniss und den Genuss der complicirtesten musikalischen Gebilde zu vermitteln. »Seine Wichtigkeit,« schreibt Franz Liszt September 1837 an Adolphe Pictet, »seine Wichtigkeit und Popularität verdankt das Clavier der harmonischen Macht, welche es fast ausschliesslich besitzt und in Folge deren es auch die Fähigkeit hat, die ganze Tonkunst in sich zusammen zu fassen und zu concentriren. Im Umfang seiner sieben Octaven umschliesst es den ganzen Umfang eines Orchesters, und die zehn Finger eines Menschen genügen, um die Harmonien wieder zu geben, welche durch den Verein von Hunderten Musicirender hervorgebracht werden. Durch seine Vermittlung wird es möglich, Werke zu verbreiten, die sonst von den Meisten wegen der Schwierigkeit, ein Orchester zu versammeln, ungekannt bleiben würden. Es ist sonach der Orchestercomposition das, was der Stahlstich der Malerei ist, welche er vervielfältigt und vermittelt; und enthehrt er auch der Farbe, so ist er doch im Stande, Licht und Schatten wiederzugeben.«

Wer wollte die Richtigkeit dieser Sätze in Abrede stellen, wer es läugnen, dass die Symphonien unserer Classiker erst durch die zahlreichen Arrangements für Pianoforte zu vier und zwei Händen in Fleisch und Blut aller musikalisch Gebildeten übergegangen sind! Und ähnlich verhält es sich mit der gesammten Kammermusik, deren köstliche Schätze erst die Clavierbearbeitungen so zu sagen Jedermann erschlossen haben. Je höhere Anforderungen nun aber gerade die symphonischen Compositionen der neueren Meister an den Hörer stellen, desto zweckmässiger und nothwendiger ist es, dass der Tondichter selbst oder Dritte den Orchesterpartituren Clavierauszüge beigeben und dadurch auch dem Nichtfachmann das Eindringen in den Organismus des Kunstwerkes, das Erfassen seiner eigenartigen Schönheiten erleichtern. Meistens und mit besonderem Erfolg geschieht dies freilich durch vierhändige Clavierauszüge, da sich die Stimmenfülle, die charakteristischen Klangfarben, die grossen dynamischen Gegensätze, welche der Symphonie eigenthümlich, im Claviersatz zu vier Händen und bezw. durch Inanspruchnahme von zwei Spielern viel leichter und vollständiger wiedergeben lassen, als dies bei einer zweihändigen Bearbeitung der Fall ist. So dürften denn auch wenige Symphonien in neuerer Zeit geschrieben worden sein, mit denen der Componist nicht gleichzeitig und im eigenen Interesse einen vierhändigen Clavierauszug veröffentlicht hätte. Gerade von den Brahms'schen Symphonien, um die es sich hier handelt, bestehen bekanntlich durch ihren Schöpfer selbst bearbeitete vierhändige Arrangements, welche mit den Partituren erschienen sind und sich durch sorgfältige Factur, wie nobeln Claviersatz auszeichnen. Allein nicht immer findet sich ein zweiter Spieler, der solche Werke mit uns interpretiren könnte und wollte, und gerade zum ernstlicheren, tiefergehenden Studium, wie es derartige Tondichtungen verlangen, eignet sich eine vierhändige Bearbeitung weniger. Beim Spiel à quatre mains handelt es sich der Natur der Sache nach regelmässig mehr um gesellige Unterhaltung, gleichsam um ein anmuthiges Gespräch, das durch die eifenheinernen Tasten statt durch den Mund der betheiligten Personen vermittelt wird, mehr um ein müheloses Geniessen denn um eine die ganze Persönlichkeit absorbirende geistige Arbeit oder gar um technische Studien behufs möglichst tadelloser Wiedergabe des Kunstwerkes. Wer sich daher in letzteres versenken will, wem es darum zu thun ist, nicht blos den Schaum der tondichterischen Schöpfung oben abzuschlürfen, sondern ihren Vollgehalt in sich aufzunehmen, der greift lieber zu einem tüchtig gearbeiteten zweihändigen Clavierauszug. Selbst wenn er hier Manches technisch nur mühsam zu bewältigen vermag, wird ihm doch das Auge nachhelfen, und unbekümmert um Dritte ist er im Stande, dunkle Partien wiederholt durchzustudiren, schwierige Stellen zu üben, bis ihm das Verständniss aufgegangen, bis die Materie dem Geist gehorcht. So muss denn das Unternehmen, die Brahms'schen Symphonien, das Bedeutendste, was die neuere Zeit auf symphonischem Gebiet hervorgebracht hat, auch in zweihändigem Arrangement für Pianoforte zugänglich zu machen, an und für sich schon freudig begrüsst werden. Diese Freude gewinnt aber an Berechtigung, wenn wir die in musterhaft schöner Ausstattung bei dem Hauptverleger der Brahms'schen Werke, N. Simrock in Berlin, erschienenen Clavierauszüge etwas näher ins Auge fassen. Die Bearbeitung von Rob. Keller (unseres Wissens Musiklehrer in Berlin) hält die richtige Mitte zwischen einer farblosen Bleistiftskizze und einem farbensatt ausgeführten Gemälde, d. h. sie giebt dasjenige, was das Clavier überhaupt zu leisten im Stande ist. Sie zeichnet zunächst den Contour mit möglichster Genauigkeit, deutet aber auch das Orchestercolorit so weit an, als es ohne Ueberladung des Satzes zulässig erschien. So vermag der einigermaassen Klangkundige mit Hülfe der beigefügten Instrumentationsbezeichnungen die Orchestrirung überall leicht zu erkennen und vermöge seiner

Digitized by Google

Phantasie das Dürftigsprödе, was dem Clavierton immer anklebt, zu ergänzen. Das Verhältniss, in welchem die beiden Symphonien bezüglich ihrer Grundstimmung zu einander stehen, tritt in dem Pianoforte-Arrangement freilich noch fast stärker hervor. Die düstere Leidenschaft, das faustische Ringen, welches den ersten Satz der C moll-Symphonie Op. 68 durchzieht, steigert sich stellenweise zu einer Herbigkeit, die beinahe abstossend wirkt. Gleich die Einleitung mit ihren Orgelpunkten in dröhnender Tiefe, über denen sich raschwechselnde Harmonien mit schmerzlichem Aufschrei begegnen, klingt auf dem Clavier naturgemäss wohleidiger als im Orchester, wo das eine Instrument die Farbe des andern dämpft. Doch lasse man sich durch diese rücksichtslosen Dissonanzen nicht abschrecken! Je weiter man vordringt, desto packender wirkt der grimmige Ernst, der durch den Satz waltet und dessen kräftiges Ringen doch von vornherein den Sieg über alle Hindernisse und Schmerzen verbürgt. Vollständig erfolgt dieser Durchbruch freilich erst im Finale. Denn das *Andante sostenuto* aus E-dur gemahnt mit seinem träumerisch innigen Gesang an ein Lächeln durch Thränen, und auch die Grazie des den Scherzosatz repräsentirenden *Allegretto* in As hat etwas leise Gedämpftes, Verschleiertes. Um so macht- und glanzvoller tritt dann der Schlusssatz auf, dessen an Beethoven's »Neunte« anklingendes Hauptthema sich auch für die Wiedergabe auf dem Clavier vortrefflich eignete. Auf ganz anderm Boden befinden wir uns in der D dur-Symphonie Op. 73, welche im Keller'schen Arrangement besonders glücklich ausgefallen ist. Hier zeigt sich nichts von düsterm Ernst, von titanenhaftem Kampf; alles erscheint hier hell und freudig, in selbstbewusster Kraft dahinschreitend. Wie der Hauch eines Frühlingsmorgens begrüsst uns gleich das erste durch die Hörner eingeführte Thema und über der thaufrischen Melodie der Bratschen und Violoncelle im Seitensatz flattern die Geigen auf und nieder wie Falter über duftigen Blumen. Dieser ganze Abschnitt klingt in unserer Clavierbearbeitung vorzüglich schön und bietet für die Ausführung nur mässige Schwierigkeiten. Im *Adagio* (H-dur $^4/_4$) tritt die Unzulänglichkeit des Instrumentes stärker hervor, weil hier der weitaushallende Bläserklang die Färbung wesentlich beherrscht, und der kurze Athem des Claviers zu dessen Wiedergabe nicht ausreicht. Doch sind die melodischen Umrisse an und für sich schon von bezaubernder Zartheit, und die idealistische Haltung des Ganzen prägt sich auch im Arrangement schön aus. Die reizende Gestalt, welche der Scherzosatz, das Cabinetstück der Symphonie, im Clavierauszug gewonnen hat, mögen die ersten Takte illustriren:





Der Prestosatz, der die pastorale Träumerei unterbricht, verlangt allerdings einen sattelfesten Spieler, und auch das von fröhlich vorwärtsdrängendem Schlussgefühl erfüllte Finale ist schwer zu bewältigen, bei entsprechender Wiedergabe übrigens von brillantem Effect. Wir sind überzeugt, dass Robert Keller's Pianofortebearbeitungen wesentlich dazu beitragen werden, die Brahms'schen Symphonien in immer weiteren Kreisen zu verbreiten und die seltsamen Vorurtheile zu zerstreuen, welche, von einseitiger Parteileidenschaft genährt, diesen Meisterwerken gegenüber da und dort noch bestehen.

A. Niggli.

Rühlmann's Geschichte der Bogeninstrumente.

Die Geschichte der Bogeninstrumente, insbesondere derjenigen des heutigen Streichquartettes, von den frühesten Anfängen an bis auf die heutige Zeit. Eine Monographie von **Julius Rühlmann**.... Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von dessen Sohn Dr. Richard Rühlmann, Professor am kgl. Gymnasium zu Chemnitz.

Braunschweig, Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn. 1882. 2 Bände.

Erster Band: Text, XII und 319 Seiten gr. 8, mit eingefügten Holzschnitten.

Zweiter Band: Atlas mit 43 Tafeln Abbildungen musikalischer Instrumente, in quer Grossfolio.

[Schluss.]

Violetta.

Als »*englisches Violett*« führt Rühlmann ein Instrument auf, welches wir einfach *Violetta* nennen, weil es unter diesem Namen in den Partituren vorkommt. L. Mozart nennt es auch »englisches Violett« und will es »von der Viola d'amour nur dadurch unterschieden« wissen, »dass es oben sieben und unten vierzehn Saiten hat und demnach auch eine andere Stimmung; auch wegen der Menge der unteren Klangsaiten einen stärkeren Ton von sich giebt«. Aeltere Schriftsteller wie Mattheson und Walther beschreiben die Violetta abweichend; nach ihnen ist es eine Viola da braccio oder Bratsche, da sie gleich dieser »zu Mittelpartien aller Art« dient. Hiermit stimmt auch die vorhandene Musik überein, z. B. die Händel'sche; die Violetta steht hier an der Stelle der Viola, unterscheidet sich aber vielleicht dadurch, dass sie etwas mehr concertirend verwendet wird. So wurde das Instrument auch von anderen Componisten gebraucht, u. a. von Telemann, so dass man hierin keineswegs eine englische Eigenthümlichkeit erblicken kann. »Die einfache Violetta war eben eine Bratsche, und die ‚englische' Violetta eine Viola d'amours, sagt Rühlmann. Dies ist aber noch zweifelhaft, sonst müssten die englischen Componisten des 18. Jahrhunderts die einfache, d. h. die italienische Violetta, und nicht ihr sogenanntes Landesinstrument, gebraucht haben. Weiter vermuthet der Verfasser, die von Praetorius oben bei der Viola bastarda genannte englische Erfindung habe sich auf diese Violetta bezogen; und ebenfalls vermuthet er, die von dem

Digitized by Google

Verfasser Taf. XII, Fig. 7 abgebildete »alte Viola« sei eine solche englische Violetta gewesen. Aber das alles sind Vermuthungen, Gewissheit liegt nirgends vor. Hier ist also noch manches aufzuhellen, was bei einem näheren Eingehen auf die englische Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts auch wohl möglich sein wird.*)

Viola di braccio.

Dieses Instrument von mittlerer Grösse, jetzt *Viola* und bei den Deutschen *Bratsche* genannt, so dass sich die alle vollständigere Bezeichnung in diese beiden Namen gespalten hat, muss als die alte Normal-Armgeige angesehen werden. Sie wurde von dem gewöhnlichen Volke als »Fidel« bezeichnet, doch ist zu bemerken, dass sich der Name auf die ganze Familie der Armgeigen bezog, also auch auf die Violinen; aber entsprechend der früheren Musik, welche mehr die mittleren und tieferen Töne benutzte, als die höheren, ist die jetzige Viola als das Grundinstrument der Armgeigen zu betrachten. Sie befindet sich jetzt zwar in einer untergeordneteren Stellung als früher, hat sich aber doch in allen Wandlungen der Zeiten einen Platz zu sichern gewusst, der unersetzlich genannt werden muss. Aus den Worten, mit welchen Praetorius seine vier Abbildungen begleitet, lernt man die sämmtlichen Instrumente kennen, welche damals noch mit dem Namen *»Violin de brazior* bezeichnet wurden. Er schreibt: »Vivola [?], Viola de bracio: Item, Violino da brazzo; Wird sonsten eine Geige, vom gemeinen Volk aber eine Fiddel, unnd daher de bracio genennet, dass sie uff dem Arm gehalten wird. Deroselben Bass-, Tenor- und Discantgeig (welche Violino, oder Violetta picciola, auch Rebecchino genennet wird) seynd mit 4 Säiten bezogen (uff Französisch Pochetto genant) und werden Alle durch Quinten gestimmt. Und demnach dieselbige jedermännigklichen bekandt, ist darvon (auszer diesem, dasz wenn sie mit Messings- und Stälenen Säiten bezogen werden, ein stillen und fast lieblichen Resonantz mehr, als die andern, von sich geben) etwas mehr anzudenten und zu schreiben unnötig.« (Synt. II, 48.) Unter ihnen ist die »Tenor-Geig« als die eigentliche Viola hervorzuheben, diesen Namen (Tenor, Tener, pl. Teners) behielt sie in England bis auf unsere Zeit. Rühlmann beschäftigt sich hier fast nur mit dem, was Praetorius sagt, da er in diesem Abschnitte blos die frühere Form der Viola behandelt. Er erwähnt dann noch die folgenden vier, jetzt ungebräuchlich gewordenen Violen: Lyra, Viola di spalla, Viole pomposa und Violetta marine.

Lyra.

Die hier gemeinte italienische Lyra ist der Viola d'amour verwandt. Rühlmann hat besonders bei Mersenne werthvolle Nachrichten über die Lyra gefunden und theilt dieselben in französischer Sprache ohne beigefügte Uebersetzung mit. Weil eine solche Art, ausländische Bücher zu citiren, unter uns immer mehr in die Mode zu kommen scheint, wollen wir nicht unterlassen uns dagegen auszusprechen. In Anmerkungen mag es hingehen, aber der eigentliche Text sollte allen zugleich in deutscher Sprache geben.

Zwei Arten der Lyra sind zu unterscheiden, die grosse und die kleine. Beide beschreibt Praetorius Synt. II, 49, und Rühlmann führt seine Worte S. 349—350 an. Aber das Citat ist wieder sehr willkürlich, wie es leider oft bei ihm der Fall ist. Rühlmann citirt wie folgt: »Allbier ist nicht zu sagen von der Baurenleyer, die mit einem Handgriff herumb gedreht' . . . . sondern von den italienischen Lyren, deren zweyerley Arten sind. 1. Die grosse Lyra[. . . .], deren Abriss Blatt XIII, Nr. 4.« Bei Praetorius steht aber: »Allhier ist nicht zu sagen von der Bauren- und unbaufendnen Weiber Leyrn, die mit einem Handgriff herumb gedrehet, und mit der lincken Hand die Cleves tangirt werden: Deren Abriss in Sciagraph. Col. XXII zu sehen. Sondern von den Italianischen Lyren, derer auch zweyerley Artten sind. 1. Eine grosse Lyra [. . . deren Abriss in Sciagraph. Col. XVII]« u. s. w. Hieraus ist zu ersehen, dass Praetorius seine Sätze wirklich zu Ende geführt und nicht, wie man aus Rühlmann's Anführung schliessen müsste, in der Mitte abgebrochen hat. Vieles von dem, was der Verfasser als wörtliches Citat giebt, war in dieser Form unnöthig und konnte kürzer und für den Leser bequemer einfach referirend mitgetheilt werden; sollen aber die eigenen Worte des Autors dastehen, so müssen sie auch unangetastet bleiben, und noch weniger darf man etwas unter Gänsefüssen einschmuggeln, was der Autor in dieser Form gar nicht gesagt hat.

Die grosse Lyra (Lirone) ist nach Praetorius »dem Bass von den Violen de gamba gleich, doch dass das Corpus und der Kragen, wegen der vielen Saiten umb ein zienliches breiter ist.« Sie hatte nämlich 12 bis 16 Saiten, wodurch sie sehr tonreich war. Praetorius sagt deshalb auch, dass die Madrigale und sonstige mehrstimmige Compositionen, selbst solche mit vielen chromatischen Tönen, sehr gut auf dieser Lyra zur Darstellung kommen konnten, »welches denn eine feine Harmonie von sich giebt.« Aehnlich, wie auf den kleinen Cithern, setzt er hinzu, müsse bei der Lyra bisweilen die höchste, bisweilen die tiefste Stimme fortbleiben, »derowegen ein Bass und Discant gar bequem darzu kan und muss gebraucht werden.« Diese Stimmen, Bass und Discant, liessen sich allerdings von Sängern ausführen, doch liegt es näher, wenigstens für den Bass ein Instrument zu wählen. Für alle Fälle gestaltete sich ein Trio, in welchem die grosse Lyra den mehrstimmigen Mittelpunkt bildete. In der Musik aus der Mitte und letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts oder in der eigentlichen Madrigalzeit war das Instrument am rechten Orte, denn hier kam es darauf an, die Mittellagen harmonisch auszubreiten. Bei den ersten Opern und Oratorien wirkte die Lira grande ebenfalls noch mit, doch konnte sie sich hier auf die Dauer nicht neben dem clavier behaupten und verlor sich denn auch nach einigen Jahrzehnten. In Peri's Festoper Eurydice war sie dem Cembalo noch ebenbürtig zur Seite gestellt, denn wie der Componist im Vorworte berichtet, spielte Jacob Corsi ein »Clavicembano«, Don Garcia Montalva eine Chittarona, Giovanbattista Jacomelli eine Lyra grande und Giov. Lapi eine grosse Laute. Diese vier vornehmen Kunstdilettanten sassen hinter der Scene und begleiteten von hier aus den Gesang. Unter ihnen ragte Jacomelli an Kunstfertigkeit hervor, »der, — wie Peri schreibt, — ausgezeichnet in jedem Theile der Tonkunst, seinen Familiennamen gewissermassen mit dem der Viola vertauscht hat, die er bewundernswürdig spielt.« Für die Handhabung des Lirone war allerdings eine grössere Künstlerschaft erforderlich, als für die des Cembalo. Der letztere gewann aber nicht blos seiner Einfachheit und leichten Behandlung wegen immer mehr die Oberhand in der neueren Musik, sondern hauptsächlich deshalb, weil er am vollkommensten diejenigen Eigenschaften besass, welche dieser Musik entsprachen. Der einstimmige, namentlich der recitativische Gesang erforderte eine harmonische Stütze und Unterlage von durchschlagender Rhythmik, wie eine solche nur durch ein universales Saiteninstrument beschafft werden konnte, welches durch das Spiel mit Tasten zugleich in ein Schlaginstrument verwandelt war.

Die kleine Lyra verhält sich zu unserer Bratsche ungefähr, wie die grosse zu der Viola da gamba.

*) Nach den Angaben in Walther's Lexikon S. 637 war die *Violetta* »eine Geige zur Mittel-Partie, sie wurde gleich auf Braccien, oder der kleinen Viole di Gamben gemachet. Er fügt dann aber hinzu: »die Alt-Viola di Gamba (so Violetta heisset)« — hiernach wäre die Violetta nicht eine Armgeige oder Bratsche, sondern eine Kniegeige. Ueberall Confusion.

Digitized by Google

Viola di spalla. Viola pomposa.

Zwei Instrumente von sehr kurzer Lebensdauer, da sie nur in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts existirt zu haben scheinen.

Die *Viola di spalla* findet sich, soviel man weiss, erst bei Mattheson (1713) erwähnt, der sie als »kleine Bassgeige« mit dem Violoncell zusammenstellt. Ist dieselbe nun auch hiernach ohne Zweifel als eine Art Violoncell anzusehen, so hatte sie doch ihre eigenthümlichen Vorzüge, denn Mattheson fügt hinzu: »Insonderheit hat die Viola di Spala, oder Schulter-Viole einen grossen Effect beym Accompagnement, weil sie starck durchschneiden und die Tohne rein exprimiren kan. Ein Bass kan nimmer distincter und deutlicher herausgebracht werden als auff diesem Instrument. Es wird mit einem Bande an der Brust befestiget und gleichsam auff die rechte Schulter geworffen, hat also nichts, das seine Resonantz im geringsten auffhält oder verhindert.« *) Hierin liegen allerdings grosse Vorzüge; es ist daher zu verwundern, dass sich von diesem Instrumente nichts weiter erhalten hat.

Der *Viola pomposa* (Rühlmann schreibt stets V. pomposo) ist es nicht besser ergangen. Dieselbe soll von J. S. Bach erfunden sein als eine Verbesserung und Vergrösserung der Bratsche durch Hinzufügung einer fünften Saite [nach oben]. Es ist aber kein Instrument dieser Art auf unsere Zeit gekommen. Weil hiernach die Absicht desselben war, den Ton in der Höhe zu erweitern und dadurch dem der Violine zu nähern, muss man unwillkürlich an die vor einigen Jahren von Ritter construirte »Viola alta« denken, die ebenfalls etwas grösser und dabei in ihrer Form violinmässiger ist, als unsere gewöhnliche Viola. Demzufolge scheint die Verwandtschaft beider so gross zu sein, dass Bach's Viola pomposa fast noch passender als »Viola *alta*« bezeichnet werden könnte. Rühlmann hätte aber beachten sollen, was Spitta schreibt: Bach »erfand in Cöthen ein zwischen Bratsche und Violoncell in der Mitte stehendes Instrument, das wie eine Geige gebaiten wurde, fünfsaitig und auf die Töne *C, G, d, a, e* gestimmt war; er nannte es Viola pomposa, schrieb eine Suite dafür und liess es in Leipzig zur leichteren Ausführung seiner schwierigen, raschfigurirenden Bässe benutzen«. (Bach I, 678.) Man hat also hiernach mehr an den Violoncell, als an die Violine zu denken; nicht in ihrem Charakter, sondern nur in Folge ihres grossen Tonumfanges erreichte die Viola pomposa das Violingebiet.

Violetta marina.

Unter diesem auffallenden Namen war seiner Zeit ein Instrument vorhanden, welches mit Recht als der Dritte im Bunde den beiden vorigen zugesellt werden kann; denn es gehört nicht nur in dieselbe Gattung und in dieselbe Zeit, sondern hat mit ihnen auch dasselbe Schicksal gehabt, weil keine Spur davon erhalten ist. Wie die Viola pomposa mit Bach, so ist die Violetta marina mit Händel verknüpft, indem seine Oper Orlando vom Jahre 1732 nachweislich die einzige Partitur ist, in welcher sie vorkommt. Weil der Verfasser dies aus Händel's Leben Bd. II, S. 556 anführt, hätte er auch hinzufügen können, dass das Instrument, soviel man weiss, ausschliesslich von den Violinisten Gebrüdern Castrucci gespielt wurde. Seine Angabe, die Violetta marina habe »man sehr häufig zu Solovorträgen« benutzt (S. 256), sagt jedenfalls zu viel und ist irreleitend, denn ich habe überhaupt nur zwei Concertanzeigen der Gebrüder Castrucci gefunden, welche dieses Instrument nennen. Die früheste vom Jahre 1725, welche ich im 3. Bande »Händel« S. 457 mitgetheilt habe, ist zugleich die wichtigste, weil sie uns über die auffallende Bezeichnung »*marina*« Aufschluss giebt, denn es heisst dort, Castrucci, erster Violinist der italienischen Oper, werde »verschiedene neue Compositionen vorführen, besonders eine genannt die Festlichkeiten auf dem Piazza y Spagnia, in welcher Herr Castrucci zwei Trompeten auf der Violine hören lassen wird.« Der Name war also in berechtigter Nachahmung der alten Trompetta marina gewählt, denn diese Violetta muss der Trompete im Klange ähnlich gewesen sein.

Hiermit haben wir nun den älteren oder antiquarischen Theil der Geigeninstrumente zu Ende gebracht und die ganze Gattung der alten und älteren Violen abgeschlossen, denn die moderne Viola und das Violoncell zählen als Unterarten der Violine, indem ihre Formen von dieser abgeleitet sind. (S. 256.) Sie werden daher in dem folgenden letzten Abschnitte mit dieser im Verein behandelt werden. Bevor der Verfasser dazu übergeht, wirft er hier passend einen Blick auf den zurück gelegten Weg und zieht das Ergebniss. Er sagt: »Ein Rückblick auf die besprochene Entwickelung der Violen giebt uns das Resultat, dass die alte Violenform sich aus der Fidel nach und nach herausbildete, und zwar derart, dass sich die Entwickelung in drei Hauptformen sondert:

»I. in solche Instrumente, deren Ober- und Unterbügel ganz glatt, ohne alle Ausschweifung sich abrunden und an die Mittelbügel ohne Karten [Kanten] noch Ecken anschliessen. (Taf. VIII.)

»II. in solche, bei welchen die Mittelbügel statt nach innen, nach aussen geschweift werden und dadurch die Ober- und Unterbügel übermässig hervortreten. (Taf. IX.)

»III. endlich in solche, bei welchen zu dieser Form noch der Gewinn hinzutritt, dass der bei der I und II noch breite und mehr oder minder kurze Halstheil anfängt, lang und schmal zu werden; Hand in Hand damit strecken sich alle drei Bügeltheile schlank gegen den Hals zu. (Taf. X.)

»Diese drei Hauptformen entsprechen meiner für die Fidel und Viola aufgestellten Behauptung, dass die fortschreitende Entwickelung des Instrumentes vom 14. Jahrhundert an, sich an den Zargen oder Bügeln zumeist nachweisen lässt, die hierdurch ihre grosse Bedeutung für die spätere, technische Verwerthung dieses Instrumentes in der Gesammtausbildung der Instrumentalmusik überhaupt bekundeten. Wir sahen aber auch wieder an der Fidel und an den Violenformen derselben, — genau so, wie wir diesen Vorgang bei den Geigeninstrumenten beobachten konnten, — dass man am *Halstheil* des Instrumentes erst dann Versuche zur besseren Verwerthung desselben zu machen beginnt, nachdem das Aeusserste darin am *Körper* geleistet wurde. Ein Blick auf die Rubeben und Liren [Taf. III und IV] wird uns das wieder vergegenwärtigen. Instinctiv führte die Unbeholfenheit des birnenförmigen Geigengeschlechtes zur Verdrängung dieser Gattung durch das Fidelgeschlecht, welches den Vorzug der durch die Zargen ermöglichten Einbiegung an der Mitte des Instrumentenkörpers bot. Durch die Verkleinerung der Geigeninstrumente bis zur Daodezform der Pochen konnte man dieselben wohl handlicher machen und hiermit technisch besser ausnutzen, aber freilich nur mit Aufopferung ihrer Tonfülle, welche im Fidelgeschlechte bei gleichzeitiger Zunahme an Spielbarkeit dem Instrumente erhalten blieb. Die Versuche zur Vervollkommnung konnten wir in den beiden ersten Gruppen der Violenformen der Fidel am *Körper* des Instrumentes verfolgen, und in der dritten Gruppe sahen wir sie am *Halstheil* gemacht und hiermit die *Individualität* des Instrumentes zu seiner höchstmöglichsten Ausbildung geführt. Sahen wir so den Entwickelungsgang der Violenformen der Fidel in der charakteristischen Sonderung dieser drei Hauptformen nachgewiesen, so erhält sich andererseits die eigenthümliche, sämmtlichen alten Bogeninstrumenten gemeinsame

*) *Mattheson*, Das neueröffnete Orchestre (1713) S. 285. Bei Rühlmann ist S. 254 aus Versehen nicht dieses Buch, sondern »Das beschützte Orchestre«, welches 1717 erschien, angeführt.

Digitized by Google

Klangfarbe, der in der Tiefe dumpfe und weiche, in der Höhe trübe und näselnde Ton derselben in allen Modificationen, welche der Körper sonst erfährt, durchweg constant. Die Bestandtheile, welche diese Klangfarbe zu bedingen scheinen, sind die hohen Zargen und der nahezu flache Boden; denn durch beides wird die minder scharfe Spannung der vibrirenden Hauptsaite herbeigeführt, welches wesentlich dazu beiträgt, den Ton weich und zart zu machen. Sowohl dieses äussere Merkmal, als seine innere Folgewirkung bedingen auch den scharfen Gegensatz der alten Instrumentgattungen gegen die nun aufkommende Violine, die sich von diesem charakteristischen Grundcharakter durch das directe Gegentheil unterscheidet, nämlich durch den stets mehr oder minder gewölbten Boden und die knapp bemessenen Zargen. So lange die Vorliebe für einen weniger glänzenderen als sonoren und weichen Ton bei Spielern und Hörern sich erhielt, blieben auch die verschiedenen Arten der Violen in Aufnahme, ja sie behaupteten vom Anfange des 17. Jahrhunderts an vor allen anderen Instrumenten den Vorzug und bildeten sich auch nach der technischen und künstlerischen Seite, soweit als ihre Eigenthümlichkeit es nur irgend zuliess, nach Möglichkeit aus (Taf. XI—XIII). Als man aber zu einem schärferen und helleren Tonicolorit fortschritt, die Bissinstrumente in ihrer Construction verbesserte und dieselben häufiger mit Bogeninstrumenten in Verbindung brachte, traten die Violen in den Hintergrund, ja sie wurden von den vollkommneren Violinen und deren Nebeninstrumenten nahezu vollständig verdrängt.« (S. 256—258.)

Derartige Ausführungen sind es, in welchen der eigentliche Werth dieses Buches zu erblicken ist, und weil sie eben dasjenige betreffen, was man hier vor allem zu wissen verlangt, so ist Rühlmann's Werk in seinem Kern als eine durchaus gelungene Leistung zu betrachten. Die Resultate desselben wird die musikgeschichtliche Forschung sich aneignen und passenden Orten für die allgemeine Entwicklung benutzen, wobei die Aufgabe bleibt, die Ausbildung der Bogeninstrumente wie der Violinmusik aus den vorhandenen Partituren geschichtlich zu erweisen. Der Verfasser hat zwar auch in dieser Hinsicht einiges beigesteuert, doch wird schon aus unseren bisherigen Bemerkungen zu entnehmen sein, dass man nicht allzuviel Gewicht darauf zu legen hat und die angeführten Beispiele keineswegs als ausreichend betrachten kann. Der unreife Zustand unserer musikgeschichtlichen Forschung würde auch so etwas kaum zulassen, selbst wenn der Verfasser dieser Seite eine noch aufmerksamere und unbefangenere Betrachtung gewidmet hätte, als wirklich der Fall war. So wie die Sache jetzt liegt, wäre es wohl vortheilhafter gewesen, auf die Entwicklung der Musik nicht direct einzugehen; die ganze Betrachtung würde sich dann der Entwicklung der Instrumente zuwenden. Die Notenbeispiele S. 260 bedeuten nicht viel. Monteverde machte allerdings den ersten Versuch, die Geigen in schneller tremolirender Bewegung von dem Gesange abzutrennen, aber die Beispiele von Schütz und Marsenne können nichts dagegen beweisen, denn hier handelte es sich um eine weltliche dramatische Composition, Mersenne's »Fantaisie« aber ist eine Fuge, und der Satz von Schütz bildet ein Zwischenspiel in einer geistlichen Musik. Rühlmann behauptet, Monteverde gebe hier schon ein Beispiel selbständiger Instrumentalmusik, wie es nur in der älteren französischen Oper, *erst mehr als hundert Jahre nach ihm*, übertroffen wurde.« (S. 259.) Hier erblicken wir wieder die schwache Seite des Verfassers in Sachen der musikalischen Chronologie, und sie offenbart sich uns diesmal besonders grell. Monteverde führte das Stück, um welches es sich handelt, das bekannte »Combattimento«, 1624 auf und liess es 1638 drucken; er selber starb nach 1640. Wähle man nun auch die früheste dieser Daten, 1624, so führen die »mehr als hundert Jahre nach ihm« doch immer in eine Zeit, wo Lully, der Schöpfer und das Haupt »der älteren französischen Oper«, bereits gegen 50 Jahre todt war. Also nicht »mehr als hundert«, sondern selbst funfzig Jahre nach Monteverde würden schon einen zu grossen Zeitraum abgehen. Im Uebrigen liegt die Sache auch noch etwas anders. Die ältere französische Oper hat in der Betheiligung der Instrumente ohne Zweifel Bedeutendes geleistet, aber die gleichzeitige englische Bühnenmusik steht ihr hierin ebenbürtig zur Seite, und die deutsche, welche kaum ein Jahrzehnt später erwachte, giebt ihr ebenfalls nichts nach. Wirft man überdies noch einen Blick auf die Instrumental-, Concert- und Kirchenstücke aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, so erscheint Rühlmann's Behauptung nicht nur chronologisch, sondern auch sachlich als ein Monstrum.

Hiermit sind wir am Schlusse des 10. Abschnittes angelangt und wenden uns nun noch mit einigen Worten zu dem elften und letzten Kapitel, welches »*die Violine und ihre Genossen Alto und Violoncello*« behandelt. Dem Gegenstande nach ist dieses natürlich der wichtigste Abschnitt von allen, da die genannten Tonwerkzeuge die Krone aller Bogeninstrumente bilden und in ihnen die Arbeit von Jahrhunderten, ja Jahrtausenden zum Abschluss und zur Vollendung gelangte. Aber eben deshalb kann man auf sie anwenden, was Praetorius über die Violen seiner Zeit sagte: ds »dieselbige jedermänniglichen bekandt, ist davon etwas mehr anzudeuten und zu schreiben unnötige. In unserem Sinne ist es hauptsächlich deshalb unnöthig, hier auch noch auf die Violinen näher einzugehen, weil der Raum unzureichend ist, um sie einigermassen erschöpfend zu behandeln. Wir wollen uns deshalb darauf beschränken, das Historische etwas näher ins Auge zu fassen, d. h. die Art und Weise, wie der Verfasser die Instrumente in den allgemeinen Verlauf der Musikgeschichte einfügt. Nach Rühlmann war es die mangelhafte Technik des Violinspiels, welche die grosse Zahl der Bogeninstrumente hauptsächlich veranlasste, und diese »grosse Anzahl von Violen« hatte »im Anfang des 18. Jahrhunderts ihr äusserstes Mass erreicht.« (S. 262.) Aber zugleich strat vom 18. Jahrhondert an eine Vereinfachung ein, die schliesslich in der Vierzahl: Violine, Bratsche, Violoncell und Contrabass ihre feste Begrenzung erhielt.« (S. 265.) Diese Vereinfachung machte sich schon zu Ende des 17. Jahrhunderts geltend und würde noch mehr hervorgetreten sein, wenn nicht damals aus musikalischen Gründen eine reichere Besetzung, eine grössere Theilung der Saiteninstrumente, erwünscht gewesen wäre. Die mangelhafte Technik ist ein ungenügender Erklärungsgrund; die Hauptsache liegt in der Instrumentation der damaligen Tonwerke, die als classische Meisterwerke bekannt sind und diese Eigenschaft auch in der Behandlung der Instrumente zeigen. Ihre Instrumentation mag von der modernen ebenso sehr abweichen, wie die Farbengebung der italienischen Maler des 16. Jahrhunderts von derjenigen der Niederländer des siebzehnten: aber niemand sollte bezweifeln, dass die eine wie die andere in sich vollkommen harmonisch abgerundet ist.

Es hat dem sel. Verfasser erheblich geschadet, dass er die ganze Entwicklung vom Standpunkte des modernen Orchesters aus betrachtet. Er vermag sich deshalb in das musikalische Leben einer früheren Zeit nicht recht hinein zu finden und erblickt Räthsel und Dunkelheiten, wo ein wirklich historischer Sinn sich leicht einen Weg gebahnt hätte. Die »vollkommene Violinenform« ist nach S. 265 »durch Ant. Stradivari bereits gefunden«. Aber wie konnte solches möglich sein, da sie längst vor ihm vorhanden war? Wir lesen denn auch zwei Seiten weiter, dass Gasparo di Salò und Andrea Amati, die zum Theil noch dem 16. Jahrhundert angehören, »bereits Violinen bauten, deren Vorzüge und Unübertrefflichkeit noch heute anerkannt werden müssen«. Zu diesen Vorzügen gehört doch zu allererst die vollkommne Violinenform. Solchen Wider-

Digitized by Google

sprüchen überhürtig ist die S. 366 stehende Behauptung, nach welcher unter andern allen Meistern auch ein *Corelli* »nur eben nothdürftig die Schönheiten der Violine zur Geltung« gebracht haben soll! Corelli, dessen Werke noch nach 200 Jahren als Muster wahrer Violinmusik bewundert und von den bedeutendsten Lehrern im Unterricht benutzt werden!

Wie und aus welchen Ursachen entstand nun dieses Wunderwerk, die Violine? Rühlmann schreibt: »Da uns keine historischen Belege überliefert sind, durch welche Ursachen und Umgestaltungen der Uebergang der Violen in die Violinen herbeigeführt wurde, so vermag ich nur durch allgemeine Schlüsse auf die möglichen Gründe dazu aufmerksam zu machen. Trotz der eifrigsten und sorgfältigsten Studien und Nachforschungen ist es mir nicht möglich gewesen, diese in ihrer Art wichtigste Erscheinung in der Geschichte der Musik sicher und begründet feststellen zu können. Denn ist auch mit dem Hervortreten der Violinen und dem Spiel derselben der Eintritt einer ganz neuen Epoche nicht nur der Instrumentalmusik, sondern der Tonkunst überhaupt wahrzunehmen, so ist doch die Ursache der Umgestaltung der Violen zur Violine nicht in dem allgemeinen Standpunkt der Musik in dieser Zeit zu suchen. Fragen wir zunächst, ob diese Umwandlung durch ein künstlerisches musikalisches Bedürfniss herbeigeführt wurde, so beweisen alle Tonwerke des 16., ja des 17. Jahrh., dass dazu keine Veranlassung, kein äusserer Grund vorlag, indem die gesammte Musik sich noch vollständig in den Fesseln der selbständigen Vielstimmigkeit, der Polyphonie, befand.... Es mussten also andere als rein musikalische Ursachen hier einwirken. So wenig als musikalisch künstlerische Bedürfnisse, so wenig waren es wissenschaftliche Gründe, durch welche die schlichten, einfachen Männer der ersten Periode des Violinbaues veranlasst worden, die Umgestaltung der Viole vorzunehmen.... Es waltete hierin noch die reinste Empirie, so dass man nur um so mehr über die Leistungen erstaunen muss, die sich in den ältesten Violinen kundgaben.... Wenn es nun aber weder praktisch-musikalische, noch auch wissenschaftliche Ursachen waren, welche auf die Violinenform hinführten, was war es dann? Wir können auf diese Frage keine andere Antwort geben, als die, dass die ersten Meister im Violinbau einen natürlichen, ausserordentlich fein entwickelten Sinn für Tonschönheit und Klangfarbe, sowie einen ungewöhnlich ausgebildeten Geschmack für die Schönheit und Vollendung der Form besessen haben müssen, wodurch sie die Vorzüge einiger alten Violen an einem Instrument zu vereinigen verstanden und eben an der Violine zur Darstellung brachten.« (S. 365—367.) Wenn man nun diese Erklärung liest und wieder liest, so muss man folgerecht zu der Ansicht gelangen, dass die Erfindung der Violine vom Himmel gekommen und den »schlichten einfachen Männern der ersten Periode des Violinbaues« direct in den Schooss gefallen ist.

Die Bedeutung des grossen Werkes von Rühlmann bleibt trotzdem bestehen; sie liegt in den treuen, reichhaltigen Abbildungen und in den technischen Beschreibungen der Instrumente. Das ist es aber besonders, was man in einem solchen Werke zu finden erwartet. Dasselbe wird daher ein nützliches Handbuch und eine Zierde jeder musikalischen Bibliothek sein.

Chr.

Die Familie Herschel.

In der Geschichte der Musik haben wir viele und glänzende Beispiele davon, dass ein grosses Talent anfangs in eine andere Lebensbahn gedrängt wird, aber endlich doch alle Hindernisse überwindet und in der Tonkunst seine eigentliche Heimath erreicht. Die Beispiele vom Gegentheil, wo die Musik nicht Endziel, sondern nur Anfang und Durchgangspunkt bildet, sind weit seltener. Das grösste liegt ohne Zweifel in der Familie Herschel vor, indem ein Glied derselben als gewöhnlicher Militärmusiker anfing und als der erste Astronom des achtzehnten Jahrhunderts sein ruhmreiches Leben beschloss.

Ihm — *Wilhelm Herschel* — zur Seite stand eine ebenfalls hochbedeutende jüngere Schwester, *Caroline*. Aus den Memoiren und Briefen derselben, welche erst vor einigen Jahren erschienen sind,*) erfährt man zum ersten Male Genaueres über den Entwicklungsgang beider, sowie über die ganze Familie, eine der merkwürdigsten ihrer Art. Es handelt sich hier besonders um die Jugendzeit und das Leben in Bath, worüber wir Carolinens Nachrichten, soweit sie die Musik und deren Zubehör betreffen, möglichst vollständig mittheilen werden.

Nach der Familientradition scheint es, dass zu Anfang des 17. Jahrhunderts drei protestantische Brüder Herschel aus religiösen Gründen Mähren verliessen. Einer derselben, *Hans*, war dann Bauer in Pirna. Ihm wurde 1651 ein Sohn *Abraham* geboren, der später zu Dresden Hofgärtner war und vier Kinder hatte. *Isaak*, sein jüngster Sohn, geboren 14. Januar 1707, verlor schon mit elf Jahren den Vater und sollte auf Wunsch der Verwandten das Geschäft desselben ergreifen. »Aber er hatte eine leidenschaftliche Neigung für Musik, benutzte jede Gelegenheit, sich im Violinspiel zu üben und bildete sich unter Leitung eines Hoboisten vom Königlichen Musikcorps weiter für diese Kunst aus. Mit einundzwanzig Jahren beschloss er sein Glück zu suchen und ging nach Berlin. Der Beruf eines Hoboisten gefiel ihm indessen so wenig, dass er ihn aufgab, nach Potsdam ging und dort unter dem berühmten Kapellmeister Pahrich ein Jahr Musik studirte. Mutter und Schwester gaben ihm dazu die Mittel, während sich sein Bruder, wie er fein bemerkt, damit begnügte, ihm Briefe zum Lobe der Sparsamkeit zu schreiben! Im Juli 1731 ging er nach Braunschweig und im August nach Hannover, wo er sogleich im Musikcorps des Garderegiments eine Anstellung als Hoboist erhielt. Im August nächsten Jahres verheirathete er sich. Der Familienkreis, in welchen Caroline Herschel's Selbstbiographie uns einführt, bestand aus:

1. *Sophia* Elisabeth, geb. 1733 (später mit dem Musiker Griesbach verheirathet),
2. Heinrich Anton *Jacob*, geb. 20. November 1734,
3. Friedrich *Wilhelm*, geb. 15. November 1738,
4. Johann *Alexander*, geb. 13. November 1745,
5. *Caroline* Lucrezia, geb. 16. März 1750,

und

6. *Dietrich*, geb. 13. September 1755.

Der Vater benutzte, wenn er daheim war, jede Gelegenheit, die musikalischen Talente seiner Söhne auszubilden, welche im Uebrigen den gewöhnlichen Unterricht in der Garnisonschule empfingen, die sie bis zum vierzehnten Jahre besuchten. Schon hier zeigte sich die glänzende Begabung Wilhelm's, und der Lehrer musste bald gestehen, dass der Schüler ihn überholt hatte. Obgleich vier Jahre jünger als Jacob, eignete sich Wilhelm z. B. die französische Sprache, in welcher sie beide Unterricht empfingen, in der Hälfte der Zeit an, deren der ältere Bruder bedurfte, und genügte seinem Lernlriebe bis zu einem gewissen Grade, indem er ausser den Schulstunden alles lernte, was sein Lehrer ihm in Lateinischen und in der Arithmetik zu lehren vermochte. Mit vierzehn Jahren war er bereits ein vortrefflicher Geigenspieler und Hoboebläser.« Aus der Schlacht bei Dettingen (16. Juli 1743) brachte der Vater eine geschwächte Gesundheit heim, welche der Familie viele Sorge bereitete.

*) Memoirs and Correspondence of Caroline Herschel, ed. by Mrs. John Herschel. London 1876. Uebersetzt von A. Scheibe: »Caroline Herschel's Memoiren und Briefwechsel«. Berlin 1877. 8.

Digitized by Google

Hier beginnen zuerst die wörtlichen Mittheilungen aus Carolinens Memoiren. Sie berichtet: »Es muss etwa im Jahre 1753 gewesen sein, als mein Bruder (Jacob, der damals neunzehn Jahr alt war) zum Organisten für die neue Orgel der Garnisonkirche gewählt wurde. Ich erinnere mich, dass meine Mutter mich am ersten Sonntage, als er spielte, mit in die Kirche nahm, dass ich aber, noch ehe sie die Thür des Kirchenstuhls schliessen konnte, von dem Anfange eines Präludiums mit allen Registern erschreckt wurde und aus der Kirche nach Hause lief. Ich erinnere mich auch, gesehen zu haben, wie mein Bruder in seiner neuen Hoboistenuniform confirmirt wurde.« Das nächste interessante Ereignis war die Heirath der ältesten Tochter, die bei einer Familie in Braunschweig lebte, und welche die Schwester, bis sie nach Hause kam, um sich zu verheirathen, niemals gesehen hatte. Der Bräutigam, ein gewisser *Griesbach*, welcher ebenfalls beim Garde-Musikcorps stand, fand keine Gnade in den Augen seiner Schwägerin, und es gereichte ihr offenbar zur Befriedigung, als man ihr sagte, auch der Vater sei eigentlich niemals mit der Partie zufrieden gewesen. »Denn«, schreibt sie, »er kannte ihn als einen sehr mittelmässigen Musiker, und dies allein würde genügt haben, um seine Missbilligung zu erregen.« Die musikalischen Ansprüche des Schwiegervaters müssen ziemlich grosse gewesen sein, oder Griesbach muss sich in der Familie Herschel ausserordentlich vervollkommnet haben, da er später im Stande war, als Solovioliniat in englischen Hofconcerten mitzuwirken.

»Die ungewöhnlichen Fortschritte, welche die beiden ältesten Söhne machten, wurden zu einer Quelle der Freude für den Vater, dessen höchster Ehrgeiz darin bestand, sie dereinst als tüchtige Musiker zu sehen. Auch Wilhelm's höherer Flug fand die herzlichste Sympathie bei ihm. »Meine Brüder wurden oft als Solisten und Assistenten in der Königlichen Kapelle gebraucht, und ich erinnere mich, dass ich oft durch ihre lebhafte Kritik der Musik, wenn sie aus einem Concert nach Hause kommen, oder Gesprüche über philosophische Gegenstände, die häufig bis zum Morgen währten, am Einschlafen gehindert wurde. Mein Vater nahm daran den lebhaftesten Antheil und war Wilhelm's Gehülfe bei Anfertigung selbsterfundener Instrumente..... Oft hielt ich mich wach, um ihrer Unterhaltung zu lauschen, denn es machte mich glücklich, sie so glücklich zu sehen. Gewöhnlich verbreitete sich aber ihr Gespräch über philosophische Gegenstände, und mein Bruder Wilhelm und mein Vater stritten sich zuweilen so hitzig, dass das Einschreiten meiner Mutter nothwendig wurde, denn die Namen Leibnitz, Newton und Euler flogen für die Ruhe ihrer Kleinen, die Morgens sieben Uhr nach der Schule mussten, zu laut hin und her. Aber es schien, dass Wilhelm den Brüdern, wenn sie sich in ihr Zimmer, wo sie dasselbe Lager theilten, zurückzogen, noch immer sehr viel zu sagen hatte, und es geschah häufig, dass er, wenn er eine Pause machte, um ihre Zustimmung oder eine Antwort zu erwarten, seine Zuhörer eingeschlafen fand. Ich glaube, erst dann dachte er daran, dasselbe zu thun. Die Erinnerung an diese glücklichen Zeiten bestärkt mich in dem Glauben, dass, wenn Wilhelm damals nicht in seinem philosophischen Dichten und Trachten unterbrochen worden wäre, wir schon eher Proben seines erfinderischen Genies erhalten hätten. Mein Vater war ein grosser Bewondrer der Astronomie und besass einige Kenntnisse in dieser Wissenschaft. Ich erinnere mich, dass er mich in einer kalten Nacht auf die Strasse führte, um mich mit einigen unserer schönsten Sternbilder bekannt zu machen, nachdem wir vorher einen Kometen, der eben sichtbar war, beobachtet hatten. Auch erinnere ich mich, mit welcher Freude er meinem Bruder Wilhelm bei seinen Versuchen zum Zwecke wissenschaftlicher Studien zur Hand ging. Unter diesen Versuchen befand sich auch ein sauber gedrehter vierzolliger Globus, auf welchem mein Bruder den Aequator und die Ekliptik eingegraben hatte. Gegen Ende des Jahres 1755 empfing das Regiment den Befehl, nach England aufzubrechen, und damit war der kleine Haushalt auf einmal zerstört. Dem ältesten Bruder, Jacob, war ein Platz in der Königlichen Kapelle versprochen, aber unglücklicherweise fand sich nicht rechtzeitig eine Vacanz, und sah er sich genöthigt, seine Unzufriedenheit zu verschlucken, seinen Ehrgeiz herabzustimmen und, er wie sein jüngerer Bruder, eine Stelle im Musikcorps des Garderegiments anzunehmen.« Nach langer Trennung kamen Alle wieder zu Hause an. Jacob war vorausgereist und zwar, seiner vornehmen Gewohnheit gemäss, zur Post, während der Vater und Wilhelm mühsam zu Fuss pilgerten. Der Aufenthalt in England scheint die Liebe zu Prunk und Luxus, durch welche sich Jacob auszeichnete, nur noch weiter entwickelt zu haben. Er hatte allerlei englische Waaren und englische Kleidungsstücke mitgebracht, während Alles, was Wilhelm nach Hause brachte, ein Exemplar von Lockes »Versuch über den menschlichen Verstand« war, dessen Ankauf seine Sparpfennige erschöpft hatte, denn er forderte freiwillig nie einen Groschen von seinem Vater. Aber es hatte sich auch gezeigt, dass Wilhelm nicht die gehörige körperliche Kraft besass, um während des Krieges beim Regiment zu bleiben; und nach dem unglücklichen Feldzuge von 1757 und der Niederlage bei Hastenbeck am 26. Juli 1757 beschlossen seine Eltern, ihn zu entfernen — ein Schritt, der, wie es scheint, damals mit nicht geringen Schwierigkeiten verknüpft war. Unsere Chronistin erzählt: »Jetzt verstehe ich den Grund, warum wir Kleinen damals immer hinaus geschickt wurden und warum ich nur ganz zufällig Zeuge seines Fortgehens war. Ich sass auf der Schwelle der Hausthür, als er, in einen grauen Rock gekleidet, wie ein Schatten davon schlich, begleitet von meiner Mutter, die ein grosses, seine Kleider enthaltendes Packet trug. Nachdem es ihm gelungen, unbemerkt an der letzten Schildwache in Herrenhausen vorbeizukommen, wechselte er die Kleider. Der Zweck, warum mein Bruder sich so sorgsam verbarg, war jedenfalls der, der Conscription zu entgehen, denn alle jungen Leute wurden damals zum Militärdienst angehoben. Selbst die Geistlichen, wenn sie keine Pfarrämter hatten, waren davon nicht ausgenommen.«

(Schluss folgt.)

Berichtigung. In dem Referat über das »Westholsteinische Musikfest« in Nr. 26 ist zu lesen Sp. 409, Z. 5 »*Kenner*« statt »Renner«. — Sp. 411, Z. 3 »allein ein wahrhaft« statt »allein wahrhaft«. — Sp. 412 »dieselben an künstlerischer Bedeutung« statt »dieselben von künstlerischer Bedeutung«.

ANZEIGER.

(130) Neuer Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Drei Lieder

für eine Alt-Stimme

mit Begleitung des Pianoforte

componirt

von

F. J. van der Heijden.

Op. 21. *Pr. 2 M.*

Einzeln:

No. 1. »Seit er von mir gegangen«, von *R. Reinick* . Pr. *1* M. —.
No. 2. »Kein Wort mehr«, von *M. Haushofer* . . . — — —. 60.
No. 3. Mädchenlied: »O Blätter, dürre Blätter«, von *L. Pfau* . . . . . — — —. 60.

Digitized by Google

[121] Soeben erschien:

Richard Wagner's
Leben und Wirken.
In sechs Büchern dargestellt
von
Carl Fr. Glasenapp.
Neue vermehrte Ausgabe.
2 Bände. Preis ℳ 12. Geb. ℳ 15.

Die neue Ausgabe des biographischen Hauptwerkes über R. Wagner ist bis auf die Gegenwart fortgeführt worden; ein Register erhöht die Brauchbarkeit. Der Preis hat trotz des um mehr als 3—4 Bogen erweiterten Umfanges eine Erhöhung nicht erfahren.

Leipzig, Juli 1882.

Breitkopf & Härtel.

[122] Im Verlage von **Rob. Forberg** in **Leipzig**, Thalstrasse No. 9, erschien soeben und ist durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen:

Undine.
Sonate für Pianoforte und Flöte
von
Carl Reinecke.
Op. 167. *Pr. 6 ℳ.*

[123] Soeben erschienen in meinem Verlage:

Sechs kleine Lieder
aus
Wald und Welt
von
JOSEPH LUDWIG HAASE
für eine Singstimme mit leichter Clavierbegleitung
componirt
von
Emil Keller.
Op. 21.
Complet Pr. 2 ℳ 50 ₰.
Einzeln:

No. 1. Naturtrenden	Pr. 30 ₰.
No. 2. O süsser Traum	Pr. 50 ₰.
No. 3. Waldesfreuden	Pr. 50 ₰.
No. 4. Hinaus!	Pr. 50 ₰.
No. 5. Erwachen des Morgens	Pr. 50 ₰.
No. 6. Waldconcert	Pr. 50 ₰.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

Neuer Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig u. Winterthur.

[124] Sechs
Clavierstücke
Carl Heymann-Rheineck.
Op. 1. Pr. ℳ 8, 50.
Einzeln:

No. 1. Allegro vivace	Pr. ℳ 1. —.
No. 2. Un poco allegretto	— —. 50.
No. 3. Un poco allegretto	— 1. —.
No. 4. Allegretto	— —. 50.
No. 5. Allegro vivace	— 1. —.
No. 6. Allegretto	— —. 50.

[125] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Werke
von
Josef Löw.

		ℳ	₰
	Für Pianoforte zu zwei Händen.		
Op. 238.	**Melodische Vortragsstudien.** 2 Hefte	à 4	—
	Einzeln:		
	No. 1. Am Bache	—	50
	No. 2. Abendspaziergang	—	60
	No. 3. Am Springbrunnen	—	80
	No. 4. Russisch	1	—
	No. 5. Rumänische Weisen	—	60
	No. 6. Unruhe	—	80
	No. 7. Rascher Entschluss	—	80
	No. 8. Gretchen am Spinnrad	—	60
	No. 9. Träumerei	—	—
	No. 10. Maskenscherz	—	80
	No. 11. Mondnacht am See	—	80
	No. 12. Rasttose Liebe	—	80
Op. 279.	**Sechs instructive melodische Clavierstücke** ohne Octavenspannung und mit Fingersatz.	3	—
Op. 308.	**Für kleine Hände.** Zehn leichte melodische Characterstücke für Pianoforte in fortruckenden Sextenspannungen ohne Daumenuntersatz als angenehme und instructive Beigabe zu jeder Clavierschule zur Erweckung eines richtigen Vortrages.		
	Heft 1. Waldesruhe, Cavatine, Glückliche Ferienzeit, Ländler-Arie, Rondo	2	50
	Heft 2. Barcarolle, Romanze, Walzer-Rondino, Zaubermärchen, Schlussetude	2	50
	Für Pianoforte zu vier Händen.		
Op. 191.	**Bilder in Tönen** (Album für die Jugend.) Dreissig kleine characteristische Stücke. (Die Prima im Umfange von fünf Tönen.) Mit besonderer Rücksicht auf Rhythmik. 3 Hefte	à 3	—
	—— Dasselbe complet	7	50
Op. 280.	**Zwei instructive melodische Sonaten** ohne Octavenspannung und mit Fingersatz für zwei gleich weit vorgerückte Spieler.		
	No. 1 in Cdur	2	50
	No. 2 in A moll	2	50
Op. 298.	**Tonbilthen.** Zwölf melodiöse Clavierstücke in fortrückenden Sextenspannungen ohne Daumenuntersatz und ohne Octaven in langsam fortschreitender Stufenfolge geordnet, als angenehme besonders rhythmisch-instructive Beigabe zu jeder Clavierschule.		
	Heft 1. Goldne Jugend. Heiterer Walzer	2	50
	Heft 2. Rondo à la Polka. Auf sanften Wellen	2	50
	Heft 3. Zufriedenheit. Defilir-Marsch	2	50
	Heft 4. Romanze. Alla Polacca	2	50
	Heft 5. Rhapsodie. Arietie	2	50
	Heft 6. Frohsinn. Ungarisch	2	50
Op. 330.	**Sechs rhythmisch-melodische Tonstücke.** Zum Gebrauch beim Unterricht für zwei Spieler auf gleicher Ausbildungsstufe.		
	No. 1. Ferien-Rondo	1	60
	No. 2. Fest-Polonaise	1	80
	No. 3. Spielmanns Standchen	2	—
	No. 4. Deutscher Walzer	1	50
	No. 5. Italienisches Schifferlied	1	50
	No. 6. Heroischer Marsch	1	80
Op. 339.	**6 Rhapsodien böhmen.**		
	No. 1 en La-mineur (A moll)	1	80
	No. 2 en Ut-mineur (Cmoll)	1	80
	No. 3 en Sol-mineur (Gmoll)	1	80
	No. 4 en Re-mineur (Dmoll)	1	80
	No. 5 en Mi-mineur (Emoll)	1	80
	No. 6 en Fa-mineur (Fmoll)	2	—

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Am Rabensteinplatz 2. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 16 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 12. Juli 1882. **Nr. 28.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Theobald Böhm. Ein merkwürdiges Künstlerleben. — Die Familie Herschel. (Fortsetzung.) — Berichte (Kopenhagen). — Anzeiger.

Theobald Böhm.
Ein merkwürdiges Künstlerleben.

Von

Professor Dr. v. Schafhäutl.

Aus der unermesslichen Mannigfaltigkeit geistiger Individualitäten ragen nicht selten einzelne Geister hervor, welche sich durch ihr charakteristisches Gepräge von den Uebrigen unterscheiden, indem sie ganz eigenthümliche Wege verfolgen, die sie ihr origineller Geist führt. Nicht selten findet sich unter diesen Hochbegabten eine Individualität, die nicht blos auf einem, sondern auf den verschiedensten Wegen mit gleich glänzendem Erfolge ans Ziel gelangt.

Zu diesen seltenen Menschen gehört der Mann, dessen Leben und Wirken wir eben betrachten wollen und der nach einem langen, unermüdlichen Wirken und Schaffen im 89. Jahre aus der Welt geschieden ist.

Seine Geburt führt uns zum Ende des vergangenen Jahrhunderts zurück, als Karl Theodor Herr der bayerischen Lande war. Es herrschte damals nicht die gemüthliche Gewitterschwüle unserer Gegenwart. Es stürmte namentlich vom Westen her, und die Schrecken des französischen Convents fingen die Nerven der Herrschenden im Osten von Europa bedenklich zu erregen an; die östlichen Nachbarstaaten Frankreichs hatten bereits die Früchte des Kampfes für Freiheit und Gleichheit in vollem Masse einzuernten angefangen. So war Karl Theodor nicht allein Kurfürst von Pfalzbayern, sondern auch Herzog von Jülich, Cleve, Berg etc. — er verlor in der That von 1792 bis 1799 seine kurpfälzischen Länder jenseits des Rheins, die Rheinpfalz, Jülich und Zweibrücken an die Franzosen.

Es lebte um diese Zeit zu München unter dem Kurfürsten Karl Theodor ein berühmter Goldschmied und Juwelier, später Hofgalanterie-Arbeiter, Karl Friedrich Böhm, dem im Jahre 1794 am 9. April ein Sohn geboren wurde, der den Namen Theobald erhielt und natürlich dazu bestimmt war, einst das Geschäft des Vaters zu übernehmen. Unser Theobald war gerade fünf Jahre alt, als der alte eingeschüchterte Kurfürst Karl Theodor starb und der regierende Herzog von Zweibrücken Maximilian Joseph den bayerischen Thron bestieg.

Das arme Bayern ohne Geld und ohne Freunde war gezwungen, sich dem siegenden Napoleon anzuschliessen. Aus Dankbarkeit erklärte Napoleon durch die Proclamation vom 1. Januar 1806 das Kurfürstenthum Bayern zum Königreiche, errichtete den sogenannten Rheinbund, dessen Protector oder vielmehr Beherrscher er war, und machte mit einem Federstriche am 1. August 1806 dem tausendjährigen deutschen Reiche ein Ende.

Der junge Böhm war damals schon der gewandteste, kühnste Springer und Kletterer, überall flink bei der Hand und in seinen Feierstunden entweder unter den Soldaten oder in der Werkstätte seines Vaters, der ihm bald ein eigenes Arbeitstischchen angewiesen hatte. Sein scharfes Auge machte sich bald mit den glänzenden Juwelen vertraut, und sein Auge wie sein Urtheil betrogen ihn selten. Zugleich besuchte er die berühmte Zeichnungsschule des Professors Mitterer und errang sich auch da unter den Schülern bald den ersten Platz; darum waren die Schmucksachen, Kronreife, Armbänder, die aus seiner Hand hervorgingen, immer durch reine Zeichnung, feinen Geschmack und Eleganz ausgezeichnet. Der junge Böhm ging dabei mit allen seinen Arbeiten seine eigenen Wege. Wenn der Vater die Arbeiten des Sohnes unterbrechen wollte und sagte: so geht's nicht — gab der Sohn zur Antwort: Vater, lass mich nur machen — der Vater liess ihn auch gehen, und das Resultat der Arbeit war, sie ging rascher und vollendeter aus der Hand des jungen Böhm hervor, als aus der Hand des ersten Gesellen.

Der Sohn war damals, 1808, 14 Jahre alt, als Gold- und Juwelen-Arbeiter eine vollendete Kraft. Der Vater wurde deshalb mit Reparaturen von Gegenständen aus der kgl. Schatzkammer, Umarbeitung von Schmucksachen als kgl. Hof-Galanteriearbeiter betraut; ja der berühmte Anatom und Physiologe Sömmering, noch 1808 als Mitglied der bayerischen Akademie der Wissenschaften in München, benutzte den durch seine mechanischen Arbeiten bereits in München allbekannten jungen Böhm sehr häufig z. B. zur unsichtbar beweglichen Zusammenfügung der Knochen seiner Skelette.

Böhm als Schüler des Flötisten Kapeller.

Als Kind schon durch Musik entzückt, war Böhm's erstes musikalisches Instrument, das er studirte, ein Flageolet, und als ihm dieses nicht mehr genügte, ging er zur Flöte über. Der junge 17jährige Künstler drehte sich nun im Jahre 1810, nach einer von seinem Freunde entliehnten vierklappigen Flöte, aus der Werkstätte des ausgezeichneten Flötenfabrikanten *Karl August Grenser* des alten in Dresden hervorgegangen, selber ein Instrument. Unser junger begeisterter Flötenbläser machte die ganze Nachbarschaft seiner Wohnung zu unwilligen Zeugen seines glühenden Eifers. Zu dieser Nachbarschaft zählte auch ein ausgezeichneter Flötenspieler, der als solcher Mitglied des Hoforchesters war, *Johann Nepomuk Kapeller*. Er begegnete unserm angehenden Virtuosen auf der Treppe und lachte: »Du junger

Digitized by Google

Flötenspieler, deine Blaserei kann ich nicht mehr anhören kann zu mir, ich will dir zeigen, wie man's macht.« Der junge Böhm glaubte die Worte eines Engels zu hören. Er nahm natürlich dankbar das Anerbieten an und Böhm wurde durch zwei Jahre der eifrigste Schüler Kapeller's. Böhm machte für seinen Lehrer und für sich neue verbesserte Flöten — beide arbeiteten an Hebung der grossen Mängel der alten Flöten. Sie versuchten nun die Scala der Flöte in jeder höhern oder tiefern Stimmung immer gleich rein zu arbeiten, das Mundloch an der Flöte verschiebbar zu machen. Karl Maria von Weber, der aus der Schule Vogler's in Darmstadt seinen ersten Ausflug über Würzburg etc. nach München machte, berichtet darüber in der Leipziger Musikalischen Zeitung unterm 30. April 1811 nach der schriftlichen Erklärung von Kapeller. *) Die Erfindung ward in demselben Jahrgange dieser Zeitung von dem berühmten Instrumentenmacher Grenser in Dresden angegriffen, **) wogegen sich Kapeller im Münchner Gesellschaftsblatt 1812 Nr. 1 vertheidigte und nachwies, dass Grenser seine (nämlich Kapeller's) Flöte nicht kenne. Der eigentliche sinnreiche Mechanismus wurde von dem damaligen Juweliergesellen und Schüler Kapeller's ausgedacht und ausgeführt. Es fand sich indess, dass die Wirkung dieser Vorrichtung zuletzt von so geringer Bedeutung war, dass sie eigentlich des Aufwandes von Arbeit nicht werth war und deshalb bald der Vergessenheit anheimgegeben wurde.

Der junge Böhm machte bei seinem erfreuten Lehrer riesige Fortschritte. Zwei Jahre hatte er bereits mit seinem Lehrer studirt und war schon in öffentlichen Kreisen hier bewundert worden. Da blies er zuerst in einem solennen Frühamte in der Kirche zum heil. Geist in München ein Flötensolo, während sein Lehrer unten in der Kirche am Hochaltar stand. Als unser Böhm des Nachmittags zu Kapeller in die Flötenstunde kam, fragte Kapeller: »Hast du heute früh in der Kirche das Solo geblasen?« Der Schüler bejahte es. Nun schloss der alte Lehrer: »ich gratulire dir, ich kann dich nichts weiter lehren.« Kapeller gab nun seinen eigentlichen Unterricht auf und blieb Böhm's wärmster Freund bis an sein Ende.

Erste Anstellung im Orchester 1812.

Das Spiel des jungen Böhm wurde in München Stadtgespräch, und so kam es, dass er als erster Flötist im Orchester an dem neuen Theater am Isarthor in München seine erste Anstellung erhielt. Das neue Theater wurde im Jahre 1812 eröffnet, und Böhm war damals 18 Jahre alt.

München besass bis zu dieser Zeit nur ein Theater, das Theater an der Residenz, das Hoftheater. Es war ursprünglich nur für den Hof und geladene Gäste bestimmt. In dieser Zeit war es auch dem Publikum geöffnet und für die italienische und deutsche Oper und die höhern dramatischen Arbeiten verwandet. Ein zweites Theater war für die rasch wachsende Bevölkerung ein Bedürfniss. Es wurde deshalb an der Ostseite Münchens vor dem Thore, das nach der Isarbrücke führt, im Jahre 1811 der Bau eines neuen Theaters begonnen und für die Aufführung von Dramen, Lustspielen und Possen bestimmt. Die Direction des Theaters wurde dem bekannten Schauspieler und Komiker *Karl*, durch seine sogenannten Staberliaden berühmt, die Direction des Orchesters dem als tüchtigen und fruchtbaren Componisten bekannten *Peter Joseph Lindpaintner* anvertraut, der als kgl. würtembergischer Hofkapellmeister am 21. August 1856 starb. Lindpaintner war damals erst 21 Jahre alt, voll Begeisterung und Feuer und suchte sich zu seinem Orchester die tüchtigsten Kräfte aus, die in München und Bayern zu finden waren — natürlich fiel zuerst sein Auge auf den aufblühenden Flötisten Böhm und dieser wurde bald Lindpaintner's Freund und der Glanzpunkt des Orchesters.

Des Tags über arbeitete Böhm als Juwelier und Goldarbeiter in seinem Geschäfte, des Abends sass er als erster Flötist im königlichen Theater am Isarthor. Böhm rechnete diese Tage zu den fröhlichsten seines Lebens. Es war ein herzliches Zusammenleben unter dem Director und den Mitgliedern des Orchesters, von allen Elementen, die zu einem echten künstlerischen Zusammenleben gehören; von Eifersucht, Neid, Intriguen war hier keine Spur zu finden. Das Theater am Isarthor erhielt sehr bald durch seinen Director Karl einen Typus der Heiterkeit und des Scherzes, der Alle anzog, die gern lachten. Unter allen diesen war auch König Max I. Ein alter Soldat, voll der herzlichsten Gutmüthigkeit und steten Wohlwollens, der gern lachte, eine Art Gegensatz seiner Gemahlin gegenüber, der Königin, die eine feine, hochgebildete Dame war, der Gründerin oder Wiederbeleberin der italienischen Oper in München. König Max war ein sehr fleissiger Besucher des Theaters am Isarthor, selbst dann noch, als das neue grossartige Hof- und Nationaltheater im Jahre 1818 gebaut wurde. Als der König den Intendanten des neuen Hof- und Nationaltheaters empfing, trug er ihm zuletzt auf: »Sorge Er mir, dass ich alle Wochen ein paar Mal etwas zum Lachen und meine Frau etwas zum Weinen bekomme — im Uebrigen kann Er machen, was Er will.«

König Max gewann das Flötenspiel Böhm's im Orchester des Isarthor-Theaters ausserordentlich lieb und trug dem Musikdirector auf, wo möglich zu sorgen, dass er ein Flötensolo von Böhm zu hören bekomme, wenn er sich in seiner Loge befinde. Deshalb war auch des Königs Wunsch, dass Böhm, noch ehe das neue Hof- und Nationaltheater fertig war, 1818, zum Mitglied der königlichen Hofkapelle ernannt wurde.

Böhm auf der Wanderung als Goldarbeiter und Musikus 1816. Spieldosen.

Der vorungelückte russische Feldzug hatte die Macht Napoleon's gebrochen, die Schlacht bei Waterloo am 18. Juni 1815 hatte den Mann selbst vernichtet. Ludwig XVIII. sass wieder auf dem Throne seiner Väter, und die Alliirten brachten den zweiten Pariser Frieden zu Stande. Nun unternahm Böhm am 1. August 1816 seine erste Reise als Juwelier, Goldarbeiter und Flötenvirtuose, oder als Goldarbeiter und Musikus, wie es in seinem Passe hiess, in die Schweiz. Sein Ziel war Genf. Er reiste über Winterthur, Zürich etc. und kam am 20. August in Genf an.

Zu dieser Zeit machten die musikalischen Spieldosen und grössere Werke dieser Art, die ihre Töne durch schwingende Tonfedern hervorbringen, durch die Welt ihren Weg. Unsern Böhm interessirte diese neue Erfindung mehr als seine Juwelen, und seine erste Sorge war, sich mit dem Mechanismus dieser damals noch ziemlich räthselhaften Spielwerke vertraut zu machen. Er trat deshalb in eine der ersten Fabriken Genfs als einfacher Mechaniker ein. Diese Spieldosen waren nach dem Principe unserer Drehorgeln gebaut, nur dass statt der Orgelpfeifen sogenannte Tonfedern den musikalischen Ton hervorbringen. Die Seele dieser Drehorgeln und Spieldosen ist bekanntlich eine sich langsam um ihre Achse drehende Walze, auf welcher die Noten der musikalischen Composition durch eingeschlagene schmälere oder breitere Spitzen oder Stifte vertreten sind, welche im bestimmten Zeitmasse unter die Tonfeder greifen, dieselbe in die Höhe heben und dann wieder losschnellen lassen. In den Spieldosen sind diese Walzen natürlich überaus klein und manchmal so klein, dass sie nur unter einem Vergrösserungsglas bestiftet werden können.

Das Bestiften dieser so kleinen Walzen war eine sehr mühselige, langwierige Arbeit. Böhm erdachte und verfertigte sich

*) Leipziger Musikalische Zeitung XIII. Jahrgang, S. 377.
**) Ebd. S. 778.

Digitized by Google

sehr rasch eine kleine Maschine, durch welche er in derselben Zeit vier Walzen bestiftete, in welcher der Arbeiter mittelst seiner Handarbeit nur eine fertig brachte. Das machte den Chef der Fabrik auf den neuen Mechaniker aufmerksam, und als er ihm im Salon gerade seine Maschine und eine von ihm verfertigte Walze zeigte, jammerte seine Frau, die am Flügel sass, dass der bestellte Flötenspieler so lange auf sich warten lasse, um sie in einem Concerte für Clavier und Flöte zu begleiten. Böhm sagte ganz bescheiden: »Wenn Sie erlauben, will ich die Begleitung übernehmen.« Der Chef sah unsern Böhm etwas zweifelhaften Blickes an und sagte endlich: Spielen Sie denn die Flöte? »Ja!« Hier ist die Flötenstimme. Wollen Sie's versuchen? Böhm kam elegant gekleidet mit seiner Flöte, stellte sich mit der ihm eigenen einnehmenden Weise der Dame des Hauses vor und nahm auf ihre Einladung neben dem Flügel am Notenpulte Platz. Die Dame spielte etwas mit einer gewissen Nonchalance; allein sie merkte bald, dass sie alle ihre Kraft nöthig habe, dem Begleiter auf seine Schritte zu folgen. Der Glanz des Tones, der sichere brillante Vortrag setzte in Erstaunen. Herr und Dame sahen einander verwundert an. »Wie kommen Sie zu solcher Virtuosität?« Böhm entgegnete lächelnd: »Ich bin ja erster Flötist am königlichen Isartheater zu München.« Der Principal und seine Frau waren sehr angenehm überrascht und Böhm's Verhältnisse wendeten sich mit einem Male. Des Tags war er Mechaniker in der Werkstätte, Abends der Gentleman im Salon seines Fabrikherrn — er wurde in die angesehensten Familien Genfs eingeführt, und sein Flötenspiel ebenso gepriesen als gesucht. Diese eigene Stellung des jungen Böhm gab zu manchem komischen Auftritte Veranlassung. Es traf sich, dass ein berühmter Violinspieler ein Concert in Genf veranstalten wollte und eine warme Empfehlung von Zürich an den Fabrikherrn mitbrachte. Der Fabrikherr nahm den Virtuosen natürlich freundlich auf, berieth sich mit demselben über die beste Veranstaltung seiner Concerte, über die in Genf zur Mitwirkung einzuladenden Musiker, wobei er schloss: Ich will Ihnen sogleich einen Virtuosen vorstellen, der ihrem Concerte grosse Anziehungskraft verleihen wird. Ruft mir einmal Böhm. Der Bediente holte rasch unsern Böhm aus der Werkstätte, und Böhm kam sogleich in seinem Arbeitskittel mit einer Schürze und Pantoffeln und Händen, die eben nicht zugerichtet schienen, Glacéhandschuhe anzuziehen. Böhm, wollen Sie übermorgen Abends im Concerte dieses berühmten Herrn mitwirken? »Wenn Sie befehlen.« Der Virtuose sah seinen Mitconcertanten mit sehr zweifelhaftem Blicke an und begann, nachdem Böhm sich entfernt hatte, schüchtern seinen Mäcen zu fragen: »Glauben Sie wirklich?« Seine Sie ganz ruhig, unterbrach ihn der Fabrikherr, Sie werden sich selbst seiner Bekanntschaft erfreuen.

Böhm trennte sich endlich von seinem Fabrikherrn, der, sowie dessen Familie, sein Freund geworden war, gab Concerte in verschiedenen Theilen der Schweiz, ging von Genf nach Strassburg und kam nach mehreren Abenteuern, aus welchen ihn seine Gewandtheit und Körperkraft retteten, mit Ruhm und Geld beladen nach München zurück.

Flötist in der Hofkapelle 1818. Peter Winter.

Endlich als der alte Hofflötist *Becke* das Zeitliche segnete, wurde Böhm an die Stelle des Verstorbenen am 1. Juni 1818 mit einem jährlichen Gehalte von 350 fl. (600 Mark) zum Hofflötisten ernannt. Nun stand er unter dem damals weltberühmten Compositeur und Kapelldirector *Peter Winter*, der nicht allein sein Flötenspiel, sondern auch seinen Vortrag bewunderte, den musikalischen Vortrag, welchen Winter mit vollem Rechte als die Krone aller musikalischen Virtuosität erklärt. Dahel verstand Winter auch die andere Seite Böhm's, nämlich sein mechanisches Genie zu benutzen. Winter war, wenn er nicht an seinem Schreibtische sass, in Allem ein durchaus missrathenes Kind. Er spielte z. B. durch einen grossen Theil seiner freien Zeit mit einer Krippe — einer figürlichen Darstellung des Lebens Christi, die mit seiner Geburt begann. Winter wendete einen grossen Theil seines Vermögens auf diese seine Krippe. Böhm musste ihm z. B. Säbel für die heil. drei Könige machen, Wagen und Geschirr verfertigen — dafür versprach er Böhm, ihm in der Composition Unterricht zu geben und ihm ein Flötenconcert zu componiren. Was ihn indessen Winter in der Composition lehrte, das wusste Böhm aus der Praxis ebenso gut, und nachdem er bei Winter's Krippe Nächte lang gearbeitet hatte, vergass Winter auch sein Versprechen, ihm ein Flötenconcert zu componiren. Böhm, der sich schon in verschiedenen Compositionen versucht hatte, nahm nun einen ernstlichen Unterricht bei dem berühmten Contrapunktisten *Joseph Graz*, der in Bayern dasselbe Ansehen genoss, wie Albrechtsberger in Wien. Wer für einen tüchtigen, gründlichen Componisten gehalten werden wollte, musste aus der Schule des Graz hervorgegangen sein. Böhm nahm der Ersparniss halber mit drei anderen Schülern zugleich Unterricht bei Graz; allein Böhm war den drei anderen bereits so weit voraus geeilt, dass der gutmüthige Graz sich entschloss, mit Böhm ungetheilich in einer besonderen Stunde den Unterricht fortzusetzen. In der Instrumentirung leitete ihn sein Freund, der spätere Hofkapellmeister *Stunz*, der eben aus Italien zurückgekehrt war und nach Winter's Tode Kapellmeister wurde.

Nun erschien bald darauf Böhm's erste Composition, ein Concert in G-dur, 1822 in der Musikhandlung von Aibl, der zugleich sein Schüler war.

Böhm machte in den Ferien wiederholt Ausflüge in die Schweiz und wurde da immer mit offenen Armen empfangen. Ein englischer Lord, der Böhm durch sein Flötenspiel lieb gewann, machte ihm den Antrag, als Begleiter mit ihm und seiner Familie eine Reise durch Italien anzutreten. Böhm konnte als Honorar fordern, so viel er wollte, nur musste er mit dem Lord hie und da Flöte spielen. Der Antrag war natürlich sehr verlockend, und Böhm war bereit, denselben anzunehmen, als ihn die Nachricht von der Erkrankung seines Vaters nach München rief. Der Vater starb, und Böhm war gezwungen, seiner Mutter und Schwester halber das Juwelier- und Goldarbeitergeschäft fortzusetzen. Böhm hatte nun schon im Jahre 1819 mehrere Anträge als Flötenspieler vom Auslande erhalten und erklärte endlich dem Hoftheater-Intendanten Baron von Rümling: er könne mit seinem geringen Gehalte nicht existiren und werde den fremden Antrag annehmen, wenn sein Gehalt nicht erhöht würde. Der Intendant gerieth in die grösste Verlegenheit, trug dem König Max die Angelegenheit vor, und König Max, der unserm Böhm um keinen Preis gehen lassen wollte, legte aus seiner eigenen Kasse zweihundertfünfzig Gulden zur jährlichen Besoldung, so dass sich das Gehalt Böhms auf 600 fl. erhöhte (20. Nov. 1820).

Böhm gehörte zu dieser Zeit bereits zu den beliebtesten Virtuosen in München. Im vierten der abonnirten Concerte in München am 11. December 1820 trat er mit seinem ersten Flötenconcerte G-dur von eigener Composition auf unter nimmer endenwollendem Beifalle. Auf einer Kunstreise über Augsburg, Nürnberg, Leipzig, Dresden, Prag etc. nach Wien 14. Nov. 1821 wurde er in der österreichischen Hauptstadt mit ebenso grossem Beifalle aufgenommen.*)

Solche Erfolge bewirkten, dass Böhm im Jahre 1822 mit einer weiteren jährlichen Erhöhung seiner Besoldung von 100 fl. bedacht wurde und nun hielt er sich für reich genug, sein

*) »Wir hatten zugleich Gelegenheit, den kgl. bayerischen Hofmusikus Böhm als trefflichen Virtuosen auf der Flöte kennen zu lernen.« Allgemeine Musikalische Zeitung. 24. Jahrgang 1822. S. 59.

Digitized by Google

Goldarbeitergeschäft aufzugeben und sich nun ganz der Musik zu weihen.

Böhm und Molique. Concertreisen.

Zur selben Zeit trat mit Böhm ein ebenso merkwürdiger Genius auf, der Violinvirtuose *Bernhard Molique*. König Max hatte sich des genialen 13jährigen Knaben angenommen und ihn dem damaligen Mitglied der königlichen Kapelle, dem grossen Violinspieler *Pietro Rovelli* zur Ausbildung übergeben. Schon nach zwei Jahren entliess ihn Rovelli seiner Schule und schickte ihn nach Wien, wo er mit Freuden aufgenommen wurde. Indessen der grosse Violinspieler Rovelli fand sich in dem rauhen Klima Münchens immer unwohl, so dass er sich genöthigt sah, 1820 nach seiner Vaterstadt Bergamo zurückzukehren, und der 17jährige Molique trat nun als erster Violinist am bayerischen Hoftheater an die Stelle seines Lehrers. Der junge Molique schloss sich an den schon bedeutend ältern Böhm mit ganzer Seele an, obwohl beide, in ihrer Lebensweise einander so ziemlich entgegengesetzt, dennoch nach denselben edlen Zielen strebten.

Beide unternahmen nun zusammen gegen Mitte des Jahres 1822 eine Kunstreise vorzüglich nach dem Norden Deutschlands. Im December 1823 treffen wir beide Virtuosen in Nürnberg. Am 5. December 1823 traten sie im Saale zum goldenen Adler auf und erfreuten die Nürnberger doppelt, indem sie auch am 8. December im Gesellschafts-Concerte des Museums spielten. Die Nürnberger waren entzückt durch beide Künstler. Von Molique heisst es unter Anderm: »Herr Molique erscheint als ein vollendeter Violinspieler, alle Arten des Vortrages sind ihm geläufig, besonders übertrifft sein herrliches Cantabile Alles, was wir Aehnliches nach grossen Künstlern — Spohr, Rovelli und Mayseder etwa ausgenommen — vernahmen. Die Schwierigkeiten, die er zu besiegen unternimmt, machen schwindeln, während die Kraft des Spieles die Zuhörer ruhig und sicher empor trägt. Anders erscheint hingegen Böhm als Flötist. Der bezeichnende Charakter seines Vortrages ist zarte Entfaltung eines milden elegischen Gefühles, eine schöne romantische Sehnsucht; sein Gesang auf dem Instrumente ist von einer tief fühlenden Brust getragen. Seine Meisterschaft ein Aufgreifen aller Nüancen — das melancholisch Rührende seines reizenden Spieles (das letzte Beiwort im Sinne der Kantischen und Schelling'schen Kunstsprache genommen), weist ihm eine Stelle unter den ersten Flötisten Europas an. Man fürchtete zu athmen, um nicht das seelenvolle Ineinanderschmelzen der Töne zu stören, den Zauber nicht zu unterbrechen. Es war ein Fest, diese beiden Künstler abwechselnd zu hören, da jeder eigenthümlich glänzte; denn so ist das Vortreffliche, dass es durch kein anderes aufgehoben oder verdunkelt wird, sondern neben Jedem besteht, und indem es erhebt, erhoben wird. Möge die nun bereits von uns Geschiedenen in der Ferne unser wärmster Dank erfreuen; welchen ihnen auf eine so ehrenvolle Weise öffentlich abzustatten uns vergönnt ist.«*)

Aus einem Bericht von Berlin: »Am 31. Jänner 1824 gaben zwei königl. bayerische Hofmusiker ein Abend-Concert. Herr Bernhard Molique trug die Violin-Partie in einem Quartett von Spohr und ein Potpourri von demselben Componisten, und Herr Theobald Böhm ein Divertimento für Flöte von seiner Composition, nebst Variationen von Drouet mit grossem Beifall vor.« Ein Bericht aus derselben Hauptstadt vom Februar erzählt: »Die schon im vorigen Bericht mit Beifall genannten kgl. bayerischen Kammermusiker Herr Molique und Herr Böhm trugen am 20., jener ein Violinconcert in E-moll von Spohr, dieser ein Concertino für Flöte von Drouet und am 29. jener eine von ihm componirte Phantasie, dieser ein Concertino vor. Herr Molique bewährte auch diesmal seine reine Intonation, ein markiger Ton, grosse Sicherheit und Fertigkeit, einen feinen Bogenstrich und viel Precision im Legato und Staccato, sowie Herr Böhm einen vollen Ton, viel Zartheit und Fertigkeit besonders in den Doppelgängen.«**) Noch eingehender lauten die Berichte von Leipzig vom 13. Jänner.***) An Molique wird unter anderm ein zarter, stets seelenvoller, oft überraschend schöner Vortrag gerühmt. »Seine Composition, das von Herrn Böhm vorgetragene Flötenconcert ist zwar nicht genial und hie und da zu Spohrisch, nimmt aber unter den Arbeiten, die wir für dieses Instrument haben, eine recht ehrenvolle Stelle ein. Auch das Spiel des Herrn Böhm ist gediegen, nämlich rein, fertig, mit schönem, zarten und doch auch vollem Tone, und die sehr schwere Aufgabe in Drouet's Variationen löste er mit ebenso viel Rundung und Geschmack, dass wir dem Künstlerpaar einen sehr genussreichen Abend verdanken.«

Im Jahre 1824 finden wir die Virtuosen wieder in München. Beide treten in sechs Abend-Concerten in München auf. Der Referent sagt: »Hierauf hörten wir zum ersten Male seit geraumer Zeit Herrn Böhm in einem für die Flöte von ihm selbst gesetzten Concerte. Das Ritornell des ersten Allegro ist etwas trivial, der Allegrosatz selbst aber äusserst brillant, sowie dessen Execution vortrefflich. Ein Adagio aus B-dur, in welchem eine für dieses Instrument gewagte sehr gelungene Modulation in Des vorkommt, ist ganz im schönsten Stile für dieses Instrument, und die Instrumentalausführung erinnert an Mozart'sche Arbeiten. Es wurde vom Künstler mit vollem schönen Tone, mit Anmuth und Gefühl vorgetragen und von einer makellosen Reinheit und Zartheit. Das unmittelbar darauf folgende Rondo alla Polacca ist unstreitig das Beste, was man von der Composition des Meisters gehört. Glänzende Passagen folgen sich ohne Ueberladung, und die sie unterbrechenden cantabilen Stellen bringen einen wohlthuenden Wechsel in dieses Tonstück. Herr Böhm hat uns an diesem Abende bewiesen, dass ein Talent, wie das seine, keiner Anlehnung bedürfe, um für sich selbst gross dazustehen und dass es etwas Besseres und Dauerhafteres für wahres Künstlerleben, als der Champagnerrausch geben müsse, welchen Drouet bei uns hervorgebracht hat. Es wurde seinem Spiele rauschender Beifall gespendet, und der bescheidene Künstler wurde gerufen.« Molique beschloss den Abend mit einem Concert eigener Composition. Der Berichterstatter schliesst: »Wie wir schon früher Gelegenheit hatten, die vorzüglichen Anlagen für Composition an diesem ganz jungen Manne zu erkennen (er war damals 19 Jahre alt), so überraschte uns heute dieses Concert als ein Beweis seines Berufes zu einem wahrhaft genialen Compositeur.«†††)

Böhm's Spiel. Mitwirkung in dem Concert der Catalani.

Diese Urtheile haben wirklich das Wesen Böhm's als Virtuos und Compositeur so ganz aufgefasst, dass man sie heute nach 58 Jahren, nachdem Böhm von der Schaubühne abgetreten, mit vollster Ueberzeugung unterschreiben kann. Es ist gerade die Eigenthümlichkeit Böhm's, in der er unübertroffen dastand — in dem Zauber, der Seele des Vortrags. Böhm studirte den Gesang unter einem ausgezeichneten italienischen Sänger. Er übte sich oft Tage lang an dem Vortrag einer Periode, bis der Maestro sagte: »Das ist nun Gesang.« Ehe er an das Studium irgend einer Composition, z. B. von Drouet, ging oder ehe er seine eigenen Compositionen niederschrieb, studirte und organisirte er gerade den Periodenbau der ganzen Composition,

*) Correspondent von und für Deutschland Nr. 249. 15. December 1823.

**) Allgemeine Musikalische Zeitung. Jahrg. 26, 1824. S. 109 und 170.

***) Ebend. S. 206.

†††) Die Grazien. Blätter aus Bayern, zum Nutzen und Vergnügen. Donnerstag den 23. December 1824. S. 205.

Digitized by Google

um den Sinn des Compositeurs genau zu erfassen oder seine Composition in der besten Weise zu organisiren. Dass er alle Compositionen, die er vortrug, geistig durchdrungen und aufgefasst hatte, gab ihm den grossen Vorzug vor allen Virtuosen, welche die Flöte spielten, und daher ist es recht wohl zu erklären, wenn eine vornehme englische Dame ausrief: »Ich weiss nicht, wenn Böhm irgend eine bekannte Composition spielt, so klingt sie ganz andere, als ich sie je von irgend einem Andern vortragen hörte.« Böhm zog deshalb Melodien mit unterlegtem Texte allen anderen weit vor und bemühte sich, wenn er melodiöse Sätze analysirte, sich immer einen Text darunter zu denken. Da wird man unwillkürlich an die Antwort Paganini's erinnert, die er in München dem Professor Schlett gab. Auf eine Frage, wie er doch zu solch einem originellen Vortrag gekommen, antwortete er: »Ich wollte meine Violine sprechen lehren und überliess mir das Uebrige.« *)

(Fortsetzung folgt.)

*) Allgemeine Musikalische Zeitung. 32. Jahrgang, 1830. S. 70.

Die Familie Herschel.

(Fortsetzung.)

In Folge dieser heimlichen Entweichung galt Wilhelm Herschel als Deserteur. Nach vielen Jahren, als König Georg III. ihn an seinen Hof zog, überreichte er ihm, um ihn bürgerlich zu rehabilitiren, die Begnadigung für diese Desertion. (S. *Edw. S. Holden*, W. Herschel, sein Leben und seine Werke. Deutsche Uebersetzung mit Vorwort von Valentiner. Berlin 1882. S. 16, Anmerkung.) Die Jahre bis zum Mai 1760, wo der Vater heimkehrte, waren wegen der kriegerischen Verhältnisse und französischen Einquartierung sehr traurig. Isaak Herschel's gebrochene Gesundheit hinderte indess nicht, dass er allerlei neue Lebenspläne machte und seine musikalische Thätigkeit mit Eifer wieder aufnahm. Ohne Zeitverlust widmete er sich aufs Neue der musikalischen Ausbildung seiner Kinder und zahlreicher Schüler, welche bald wieder herbeikamen, um den Unterricht eines so vortrefflichen Lehrers zu erbitten. Jacob kehrte zu Ende des Jahres 1759 zum zweiten Male aus England zurück und erhielt die Stelle eines ersten Violinspielers im Königlichen Orchester. Wie gewöhnlich zerstörte das Erscheinen dieses Familiengliedes alles häusliche Behagen, denn: »wenn er kam, uns mit uns zu essen, so war die Mutter, ehe er wieder ging, gewöhnlich ebenso zornig über ihn, wie er es über die harten Beefsteaks und über mich war, weil ich es nicht verstand, Messer und Gabel mit Ziegelmehl blank zu putzen.« Die jüngeren Geschwister machten unter der sorgfältigen Erziehung des Vaters grosse Fortschritte, und bei aller Vorliebe, die dunkle Seite der Dinge ins Auge zu fassen, lassen die Erinnerungen der Tochter aus jener Periode, nach einzelnen Zügen, dennoch auf ein leidlich glückliches Familienleben schliessen. Wenn es, wie sie schreibt, »seine hülflose und zerrüttete Familie« war, zu welcher der Vater zurückkehrte, so konnten sich diese Ausdrücke nicht auf den Vater mit beziehen; denn er war, dafür sind zahlreiche Beweise vorhanden, ein Mann von ungewöhnlichem Charakter. Ein Mann, der trotz beständiger qualvoller Leiden, bis zum letzten Tage seines Lebens arbeitete und seinen Kindern ein leuchtendes Beispiel von Geduld, Seibstlosigkeit und Selbstverleugnung gab. Seine Tochter erzählt: »Jede freie Minute füllte er mit Notenschreiben aus, zuweilen arbeitete er die halbe Nacht hindurch. Er gönnte seiner Feder nicht einmal Ruhe, wenn er eine Pfeife rauchte, eine Gewohnheit, welche er mehr um seines asthmatischen Zustandes willen, denn als Luxus angenommen hatte, denn er war ohne alle Ausnahme der mässigste Mensch, den ich je gekannt habe. Er beobachtete in jeder Beziehung, selbst in der Kleidung, die grösstmöglichste Einfachheit, aber dennoch sah er immer äusserst sauber aus. ... Mein Bruder (Dietrich), damals ein kleines allerliebstes Geschöpf von vier bis fünf Jahren, war seine grösste Freude, und ehe er am ersten Abend nach seiner Heimkehr zu Bett ging, nahm er die kleine Adempken (eine kleine Geige) vom Simse, bezog sie mit neuen Saiten, und der tägliche Unterricht des Knaben begann..... Ich erinnere mich nicht, dass mein Vater je nach einer andern Gesellschaft verlangt hätte, als die der Kreise, zu welchen ihm seine Kunst häufig Zutritt verschaffte. Dessenungeachtet war er durchaus nicht von mürrischer Gemüthsart, im Gegentheil ermunterte er meine Mutter oft, mit ihren wenigen Bekannten einen lebhaften geselligen Verkehr zu unterhalten, während seine Nachmittagsstunden gewöhnlich durch Schüler in Anspruch genommen wurden, welche zu ihm ins Haus kamen, was ihm die lästige Anstrengung des Ausgehens ersparte. ... Viel Vergnügen machten ihm die Fortschritte Dietrich's, der, so jung und lebhaften Temperaments er war, sich dennoch immer bereit zeigte, seine Stunden zu nehmen und fröhlich seine Spielkameraden verliess (deren es in der Nachbarschaft sehr viele gab), um zu seinem Vater zu gehen. Dieser war so erfreut über sein Talent, dass er ihn — ich glaube es war im October oder November — in Rake's Concert ein Solo auf der Adempken spielen liess. Dietrich stand dabei auf einem Tische vor dem zahlreichen Publikum, das ihm Beifall spendete und ihn mit Liebkosungen überhäufte. Nementlich geschah dies von einer Engländerin, welche ihm auch eine Goldmünze in die kleine Tasche steckte. Es dauerte nicht lange, so hatte mein Vater wieder so viele Schüler, als er nur immer annehmen konnte, denn viele von denen, die er früher unterrichtet, kamen wieder zu ihm; mehrere Familien, die Söhne in dem Alter meines kleinen Bruders hatten, liessen diese bei meinem Vater unterrichten und einige von ihnen wurden tüchtige Musiker. Wenn diese Schüler sich zuweilen bei meinem Vater versammelten, um kleine Concerte aufzuführen, wurde ich hin und wieder aufgefordert, die zweite Violine in einer Ouvertüre zu spielen, denn es machte meinem Vater Vergnügen, mir dann und wann eine Stunde zu geben, ehe die Instrumente, nach Dietrich's Uebungen, weggelegt wurden. Ich fehlte bei diesen Uebungen nie, sondern sass strickend und zuhörend in einer Ecke.«

Was hier so harmlos einfach berichtet wird, als ob es etwas ganz Alltägliches wäre, zeigt uns eine Familie von ganz ausserordentlicher Begabung. Die einen Violinisten sollten der Tochter später gut zu statten kommen. *Alexander*, welcher bei seinem Schwager Griesbach in eine Art von Lehre getreten war, stand jetzt in einem Alter, wo seine musikalischen Talente nutzbar verwendet werden konnten; er kehrte nach Hannover zurück und erhielt die Stelle eines Stadtmusicus. Seine Pflichten als solcher bestanden in wenig mehr, als darin, einem Lehrling täglich eine Stunde Unterricht zu ertheilen und einen Choral vom Thurme am Markte zu blasen, so dass er fast seine ganze Zeit dazu verwenden konnte, sich zu üben und Unterricht beim Vater zu nehmen. Es war kein Zweifel, dass er bald ein vorzüglicher Violinspieler werden würde, denn seine natürliche Begabung war so gross, dass Nichts sie verderben konnte.«

Während dieser Zeit correspondirte Wilhelm, der nach England entwichen war, weil ihm bei seinen musikalischen Fähigkeiten dort die Aussichten auf eine ihm zusagende Anstellung am grössten zu sein schienen, fleissig mit seiner Familie. Manche seiner Briefe waren, wenn sie Gegenstände, wie z. B. die Theorie der Musik behandelten, an welchen die Familie im Allgemeinen doch nicht Theil nehmen konnte, in eng-

Digitized by Google

lischer Sprache geschrieben und an Jacob adressirt. Und Jahr auf Jahr verging, ohne dass Wilhelm Neigung zeigte, England, wo er sich mehr und mehr eingewöhnte, zu verlassen, während der arme Vater, welcher eine stetige Abnahme seiner Kräfte empfand, seine Rückkehr immer schmerzlicher ersehnte. Am 2. April 1764 wurde die Familie plötzlich durch Wilhelm's Ankunft in einen Freudentaumel versetzt. Der Besuch war freilich ein sehr kurzer und gab keine Hoffnung auf eine Niederlassung in Hannover. Es wurde aber in der kurzen Zeit viel musicirt und componirt. »In der ersten Woche seines Aufenthalts wurde mit Hülfe einiger Mitglieder des Orchesters ein Concert veranstaltet, in welchem man einige Compositionen meines Bruders Wilhelm, Ouvertüren u. s. w. aufführte, sowie einige Musikstücke meines ältesten Bruders Jacob. Mein guter Vater, welcher hoffte, dieselben veröffentlichen und verwerthen zu können, hatte grosse Freude daran, aber es fand sich kein Verleger, der genug dafür geboten hätte.« In Deutschland ist auch niemals eine Note von Wilhelm Herschel gedruckt, und selbst in England wurde nur ein einziges Stück von ihm publicirt, was aber hauptsächlich daher kam, dass die astronomischen Arbeiten ihm keine Zeit liessen, an eine geschäftliche Verwerthung seiner Musikalien zu denken. Vater Herschel wurde nach der Abreise Wilhelm's leidend und brachte die folgenden drei Jahre im Siechthum zu. Dabei benutzte der unermüdlich thätige Mann jeden freien Augenblick, um Noten zu copiren, wohnte noch wenige Wochen vor seinem Tode einem Concert bei und gab Unterricht, bis er das Bett nicht mehr verlassen konnte. Der Tod erlöste ihn am 22. Mai 1767 von seinen Leiden in dem verhältnissmässig nicht hohen Alter von einundsechszig Jahren. Er hinterliess seinen Kindern beinahe kein Erbe als sein gutes Beispiel, einen unbefleckten Namen und die musikalischen Talente, die er so sorgfältig ausgebildet, wahrscheinlich hoffend, dass sein begabtester Sohn durch sie dereinst zu Ruhm und Ehren emporsteigen würde. Im Folgenden werden wir sehen, wie ausser den Söhnen auch die Tochter Caroline nach England übersiedelt.

Uebersiedelung der Geschwister nach England.

Der Tod Isaak Herschel's war besonders für seine Tochter Caroline ein grosser Verlust, denn ihre Mutter hielt bei ihr den Trieb nach Bildung eher zurück, als dass sie ihn beförderte. Selbst der Vater musste sich oft gegen seinen Willen hiernach richten. Caroline erzählt: »Alles, was mein Vater für mich thun konnte, beschränkte sich sonach darauf, mir, was ihm grosses Vergnügen machte, zuweilen, wenn die Mutter besonders guter Laune oder abwesend war, eine kurze Lection im Violinspiel zu geben. Es war die feste Ueberzeugung meiner Mutter, dass mein Bruder Wilhelm in sein Vaterland zurückgekehrt wäre, und mein ältester Bruder nicht so hoch hinaus gewollt hätte, wenn sie weniger geschickt und unterrichtet gewesen wären.« So musste sie Handarbeiten erlernen, um sich für einen häuslichen Dienst geschickt zu machen.

Jacob war wieder nach England gegangen und suchte sich dort in London und am Hofe eine Stellung zu schaffen. »Wir sahen ihn erst in der Mitte des nächsten Sommers [1767] wieder. Ich glaube, sein Aufenthalt in England wurde dadurch verlängert, dass er auf die Ehre wartete, vor den Majestäten zu spielen, zu denen er (da er der Königin sechs Sonaten gewidmet), wie man ihm mittheilte, befohlen werden sollte. Sein Gehalt wurde darauf um hundert Thaler erhöht, und er empfing das Versprechen, dass man ihn in Zukunft nicht übersehen werde.« Caroline setzt hinzu: »Ehe ich diesen Gegenstand verlasse, muss ich noch erwähnen, welche Opfer diese guten Leute ihrem Stolze brachten. Sie spielten nirgend für Geld und selbst als — ich glaube es war im Jahre 1768 — das Hoftheater [in Hannover] zuerst dem Publikum geöffnet und die Königliche Kapelle aufgefordert wurde, dort zu spielen, thaten sie es ohne Entschädigung, so dass sie keine Möglichkeit hatten, ihr geringes Einkommen zu erhöhen, als dadurch, dass sie im Winter einige Abonnementsconcerte arrangirten oder Stunden gaben. Ich möchte das nur als Entschuldigung für diejenigen Mitglieder meiner Familie anführen, welche nach England auswanderten.«

Die verschiedenartigen Pläne, welche die in Hannover befindlichen Mitglieder der Familie Herschel binsichtlich der Zukunft machten, wurden theils durchkreuzt, theils erhielten sie eine bestimmte Richtung durch die Briefe des in England befindlichen Bruders Wilhelm, welcher vorschlug, seine Schwester solle zu ihm nach Bath kommen, um den Versuch zu machen — erzählt Caroline —, ob ich mich nicht unter seiner Leitung zu einer nützlichen Sängerin für seine Winterconcerte und Oratorien ausbilden könne. Er empfahl meinem Bruder Jacob, mir, um immer einen Anfang zu machen, einige Stunden zu geben, versprach aber, falls sich nach Verlauf von zwei Jahren seine Erwartungen nicht erfüllten, mich zurückzubringen. Dieser Vorschlag schien anfänglich allen Theilen angenehm, sobald ich aber anfing mich dieser Veränderung meiner Lage zu freuen, begann Jacob den ganzen Plan ins Lächerliche zu ziehen — und in der That hat er, ausser beim Sprechen, niemals den Ton meiner Stimme gehört. Ich blieb in der quälendsten Ungewissheit, ob ich gehen dürfe oder nicht, und beschloss endlich, mich, soweit es in meinen Kräften stand, für beide Fälle vorzubereiten. Für den ersten Fall benutzte ich jede Gelegenheit, wenn die andern ausgegangen waren, um mit einem Knebel zwischen den Zähnen die Solopartien aus Concerten mit Trillern und allen Cadenzen, so wie ich sie auf der Violine hatte spielen hören, nachzusingen, und so hatte ich bereits eine ziemliche Kehlfertigkeit erworben, ehe ich noch das Geringste vom Singen verstand. Dann begann ich zunächst ein Paar Pulswärmer zu stricken, welche, im Fall ich dahein blieb, mein Bruder Wilhelm haben sollte, im entgegengesetzten Falle sollte sie Jacob bekommen. Für meine Mutter und Bruder Dietrich strickte ich so viel baumwollene Strümpfe, dass sie wenigstens zwei Jahre damit ausreichten.«

Einen merkwürdigeren und sonderbareren Weg, sich zu einer Sängerin geschickt zu machen, hat wohl niemand jemals eingeschlagen, als der ist, den die energische Caroline Herschel hier beschreibt. Jacob war in Hannover und blieb dort bis zum folgenden Juli, ging dann auf zwei Jahre nach England und zwar nach Bath zurück, wobin er diesmal Alexander mitnahm. Alexander gab aber deshalb seine Stelle in der Hofkapelle zu Hannover nicht auf, sondern schob den jungen Dietrich für sich ein, denn dieser hatte es in der Musik wirklich schon so weit gebracht, dass er nicht nur seines Bruders Platz im Orchester ausfüllen, sondern auch dessen Privatschüler übernehmen konnte.

Im Herbst 1774 kehrte Jacob nach zweijähriger Abwesenheit wieder nach Hannover zurück, und zu Anfang August des nächsten Jahres stellte sich endlich auch der längst erwartete Wilhelm dort zum Besuche ein. Er kam, um seine Schwester Caroline abzuholen, was mit Erlaubniss der Mutter geschah. Wilhelm, der für seine Mutter liebevoll sorgte, blieb 14 Tage, dann reisten die Geschwister nach England. Caroline erzählt über die Wege und Weisen einer damaligen englischen Reise, die von Hannover nach London zehn Tage in Anspruch nahm: »Es war Sonntag, den 16. August 1772, und nach einer Reise von sechs Tagen und Nächten im offnen Postwagen, fuhren wir am folgenden Sonnabend in einem kleinen offnen Boot vom Quai in Helvotsluis, bei stürmischer See, nach dem Postschiffe, welches in einer Entfernung von zwei Meilen [engl.] vor Anker lag. Schliesslich mussten wir wieder ein offnes Boot besteigen, um uns an der Küste von Yarmouth auszuschiffen, oder viel-

Digitized by Google

mehr wie Waarenballen durch zwei englische Matrosen ans Land werfen zu lassen, denn das Schiff war beinahe ein Wrack und besass keinen einzigen seiner Masten mehr. Wir arbeiteten uns nun zu einer Reihe sauberer kleiner Häuser hin und fanden hier die übrigen bereits früher angekommenen Passagiere des Schiffes im Begriff, ihr Frühstück zu verschlingen. Mehrere reinlich gekleidete Frauen waren beschäftigt, so schnell als möglich Schnitte von grossen Weizenbroten abzuschneiden und mit Butter zu streichen. Eine derselben ging mit mir in den obern Stock, um mir beim Wechseln der Kleider behülflich zu sein, und nachdem wir etwas Thee zu uns genommen, stiegen wir in eine Art Karren, der uns nach dem nächsten Orte bringen sollte, welchen die nach London gehende Diligence passirte. Aber kaum hatten wir eine englische Meile zurückgelegt, als das Pferd, das nicht gewöhnt war, in der Gabel zu gehen, mit uns durchging und den Karren mit Koffern und Passagieren umwarf. Mein Bruder, noch vier andere Personen und ich wurden herausgeschleudert; ich flog in einen trockenen Graben, aber wir kamen Alle mit dem Schrecken davon. Dank der Gegenwart eines Herrn, der uns mit seinem Reitknecht zu Pferd begleitete. Diese Personen waren im Postschiffe mit uns gekommen, und wir hatten beschlossen, uns bis zur Ankunft in London nicht zu trennen. Am 26. stiegen wir in einem Gasthaus der City ab.« Hier blieben sie zwei Tage; was sie in der grossen Stadt mit besonderer Aufmerksamkeit besahen, das waren die Läden der Optiker.

Bevor wir nun das Leben und Wirken der Geschwister in Bath schildern, ist noch ein Blick zu werfen auf Wilhelm Herschel, um zu erfahren, auf welche Weise er seine musikalischen Fähigkeiten ausbildete und welche Stellung er in Bath einnahm.

In einem Briefe an Lichtenberg in Göttingen vom 15. Febr. 1783 hat Herschel selber Einiges über seinen Lebensgang bemerkt. Er schreibt: »Mein Vater, der ein Musikus war, bestimmte mich zu gleichem Geschäfte, ich wurde also frühzeitig in dieser Kunst unterrichtet. Und um es in der Theorie sowohl, als in der Ausübung zur Vollkommenheit zu bringen, studirte ich frühzeitig alle Theile der Mathematik, die Algebra, die Lehre von Kegelschnitten, Analysis des Unendlichen u. s. w. Das unersättliche Verlangen nach Wissenschaft, das dadurch in mir erwuchs, brachte mich nun auf die Sprachen, ich lernte französisch, lateinisch, englisch, und entschloss mich nunmehr fest, mich gänzlich den Kenntnissen zu widmen, von denen ich allein mein ganzes künftiges Glück und Vergnügen erwartete. Diesen Entschluss zu ändern bin ich noch nie weder genöthigt gewesen, noch geneigt. Mein Vater, der viele Kinder hatte und wenig Vermögen, sie so zu unterstützen, wie er wohl wünschte, war genöthigt, uns so bald als möglich unterzubringen. Ich nahm also in meinem 15. Jahre Kriegsdienste, worin ich aber nur bis in mein 19. blieb, da ich den Dienst aufgab und mich in England niederliess. Mein Orgelspielen, dessen ich mich vorher beflissen hatte, verschaffte mir bald eine Organistenstelle in Yorkshire, die ich endlich im Jahre 1766 mit einer gleichen zu Bath vertauschte. Hier gab mir nun meine sowohl angenehme als einträgliche Stelle Gelegenheit, meinem Studiren und hauptsächlich der Mathematik wieder nachzuhängen« u. s. w. (Der Brief ist in dem Göttingar Magazin der Wissenschaften und Literatur III, 584 ff. gedruckt. Auch bei Holden, Herschel's Leben S. 3—6.) Als Wilhelm Herschel in seinem 19. Jahre beim Militär »den Dienst aufgab«, wie er sich ausdrückte, d. h. davon lief, wandte er sich nach Hamburg und von dort nach England. Wäsche und Kleider hatte man ihm mitgegeben, Locke's Buch über den menschlichen Verstand nach Hamburg nachgesandt, etwas Französisch, Englisch und Lateinisch verstand er, auf der Violine, Orgel und Oboe hatte er sich eine nicht unbedeutende Geschicklichkeit angeeignet, und vor allem besass er grossen inneren Eifer und unbedingtes Vertrauen in die eigne Kraft; mit den wahren Schätzen eines Jünglings war er also reichlich versehen. Nichtsdestoweniger hatte er in den ersten drei Jahren, 1757—1760, hart zu kämpfen. Wir erfahren wenig darüber, denn auch die Memoiren seiner Schwester sind hier lückenhaft. Sie hat die Blätter, welche von den Jahren 1759—1760 handeln, nachträglich aus dem Manuscript gerissen, die Berichte aus jener dunkeln Zeit können daher nicht sehr erfreulich gewesen sein.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Kopenhagen, 9. Juli.

(*Mus. Ber.*) Gründlichkeit und Thatgkeit sind nicht die Hauptfactoren der Residenzbewohner und besonders nicht der Bewohner Kopenhagens; »wenig Arbeit und viel Plaisir« das ist die gewöhnliche Losung derselben, mag nun von Erlernung der Kunst oder der Wissenschaft die Rede sein. Wer hier z. B. gründlichen Musikunterricht erhalten würde, würde einen bedeutendan Irrthum begehen; man hat für solcha rühmliche That fast keine Empfänglichkeit. Auf dem Sprachgebiete herrscht unter den Lerseodan ähnliche Oberflächlichkeit, weshalb auch die richtige Aussprache fremder Sprachen gänzlich versäumt wird. Was man in dieser Beziehung hört, ist ein Gräuel anzuhören, besonders wann von Gesang die Rede ist. Sind dem Lieda Worte in fremder Sprache beigefügt, so kann man gewiss sein, dass fast kein Wort richtig prononcirt wird. Mangel an Begabung hat da gewöhnlich wenig Schuld; nein, es ist eben die Oberflächlichkeit, die die Schuld trägt. Aus demselben Grunde kann die Mehrzahl der Musiktreibenden auch nicht einmal die gewöhnlichsten *termini technici* ordentlich hersagen. Unser königl. Theater trifft diese Rüga auch; kommt einmal ein fremdes Wort vor, so wird as von der Mehrzahl der Singenden falsch ausgesprochen, und dennoch machen solche sich bisweilen daran, Arien und Lieder in fremder Sprache vorzutragen! Die Naivetät hat nämlich bei Musikern keine Grenze. Der neuengagirte Tenorist Heinstrup gehört zu den Wenigen, die diesen Fehler nicht besitzen; er ist nämlich sprachkundig und singt gleich gut in mehreren Sprachen. Er wird übrigens zu Anfang der Saison in »Mignon« als Wilhelm Meister auftreten, vorher aber vielleicht mit der Trabelli, die im nächsten Monate herkommen wird, im Tivoli Duette singen, so sagt wenigstens die Fama. Ehe wir dieses erleben (und ob wir es erleben, ist ja immer unbestimmt), wird die Braga (aus Wien) daselbst auftreten. Sie löst die belgische Sängerin Dinah Bohmer ab, die hier viel Lorbeeren gepflückt, mehr übrigens durch gute Schule und angenehme Stimme, als durch grossartige Gesangsleistungen. Hergefuhrt wurde sie von dem bekannten Sänger und Impresario Conrad Behrens.

Als ich vor einiger Zeit Liszt's Schrift: »Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie«, die in neuer Ausgabe erschienen ist, verschrieb, erhielt ich irrthümlich eine Broschüre, in welcher die Ansprüche Liszt's in Betreff der Juden bekämpft werden. Ich ersehe aus dieser Broschüre, dass Liszt die Forderung an Meyerbeer (u. A.) gestellt hat, er hätte jüdische Musik schreiben sollen; also »Die Hugenotten« mit jüdischer Musik, *che cosa rara!* Und warum sollte Meyerbeer als Jude nicht ein so gutes Sujet benutzen? Denn hätte Bizet auch nicht »Carmen« componiren sollen, und Immanuel Garcia und seine Tochter, die Malibran und die Viardot, hätten nicht Russini singen sollen; ja, die berühmte Pasta und die berühmten Geschwister Heinefetter und die schwedische Sängerin Nissan hätten nur von Meyerbeer und Halévy singen sollen, und Ernst und Singar hätten nur jüdische Musik spielen dürfen!

Digitized by Google

[128] Soeben erschienen in meinem Verlage:

SONATE
für
Pianoforte und Violine
componirt
und **Herrn Prof. Joseph Joachim** zugeeignet
von
Heinrich von Herzogenberg.
Op. 32.
Pr. 6 ℳ 50 ₰.

ALLOTRIA.
6 Stücke
für
Pianoforte zu vier Händen
(Frau Emma Engelmann-Brandes zugeeignet)
von
Heinrich von Herzogenberg.
Op. 33.
Heft 1. *Pr. 3 ℳ.* Heft 2. *Pr. 3 ℳ.*
Einzeln:
No. 1 in A dur . . . . Pr. 1 ℳ — ₰.
No. 2 in F dur . . . . — ℳ 80 ₰.
No. 3 in H moll . . . — ℳ 50 ₰.
No. 4 in C moll. . . . — ℳ 50 ₰.
No. 5 in G dur . . . . — ℳ 80 ₰.
No. 6 in C dur . . . . — ℳ 80 ₰.

Psalm 116.
Für vierstimmigen gemischten Chor
a capella
componirt
und dem **Bach-Verein zu Leipzig** zugeeignet
von
Heinrich von Herzogenberg.
Op. 34.
Partitur 3 ℳ. Stimmen à 50 ₰.
Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[127] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Chopin-Album.
50
ausgewählte
Clavierstücke
(6 Walzer, 20 Mazurkas, 4 Polonaisen, 2 Balladen, 10 Nocturnes, Prélude Op. 28 No. 17 Asdur, Marche funèbre, Berceuse Op. 57 Desdur, 2 Impromptus, 2 Scherzi und Fantasie Op. 49 Fmoll)
revidirt
von
Theodor Kirchner.
Grosa 8°-Format 246 Seiten.
Pr. netto 4 ℳ.

[126] **Antiquar. Musik-Catalog.**
Soeben erschien:
Catalog 174. Theoret. und prakt. Musik
und versende solchen auf gef. Verlangen *gratis* und *franco.*
B. Seligsberg, Antiquar. Buchhdlg. in *Bayreuth.*

[129] Im Verlage von **Rob. Forberg** in **Leipzig,** Thalstrasse No. 9, erschien soeben und ist durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen:

Undine.
Sonate für Pianoforte und Flöte
von
Carl Reinecke.
Op. 167. *Pr. 6 ℳ.*

[130] Soeben erschien in meinem Verlage:

Recueil de Compositions
pour
Piano
par
Alex. W. A. Heyblom.
Op. 23.
No. 1. **Idylle** . . . . . Pr. ℳ —. 80.
No. 2. **Caprice** . . . . . Pr. ℳ 1. 50.
No. 3. **Romance** . . . . . Pr. ℳ 1. —.
No. 4. **Ballade** . . . . . Pr. ℳ 1. 80.
No. 5. **Nocturne** . . . . . Pr. ℳ 1. —.
No. 6. **Etude caractéristique** . Pr. ℳ —. 80.
Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[124] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Romeo et Juliette.
Sinfonie dramatique
avec
Choeurs, Solos de Chant et Prologue en Récitatif choral
composée
d'après la Tragédie de Shakespeare
par
Hector Berlioz.
Op. 17.
Partition de Piano par **TH. RITTER.**
9 ℳ netto.
Chorstimmen (mit deutschem Text) gr. 8°. n. 4 ℳ 50 ₰.
Alt, Tenor, Bass (kleiner Chor) à n. 50 ₰.
Sopran, Tenor, Bass (grosser Chor) à n. 1 ℳ.
☛ Partitur und Orchesterstimmen in den Pariser Originalausgaben sind stets auf Lager.

[123] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Friedensmarsch
für
Pianoforte zu vier Händen
componirt
von
Ernst Matthiae.
Op. 14.
Preis 80 ₰.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Am Rabensteinplatz 2. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 16 Mk. Vierteljährliches Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 19. Juli 1882. **Nr. 29.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Theobald Böhm. Ein merkwürdiges Künstlerleben. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Fantasie. Sonate Nr. 4, für die Orgel componirt von S. de Lange). — Die Familie Herschel. (Fortsetzung.) — Anzeiger.

Theobald Böhm.

Ein merkwürdiges Künstlerleben.

Von

Professor Dr. **v. Schafhäutl.**

(Fortsetzung.)

Einen interessanten Triumph feierte Böhm am 11. November 1826. Die berühmte *Angeliska Catalani* hatte München zum zweiten Male besucht, um dann in zwei Concerten aufzutreten. Es lag ein Zwischenraum von 10 Jahren zwischen der Gegenwart und ihrem erstmaligen Auftreten in München. Sie war im Jahre 1816 im 43. oder gar 47. Jahre und hatte natürlich den Meridian ihrer Glanzperiode längst überschritten. Sie trat am 26. November in ihrem ersten Concerte auf. Der Violoncellist Sigl, unser Böhm und die Sängerin Krieninger füllten die Zwischenpausen aus, welche die grosse Sängerin zu ihrer Ruhe bedurfte. Sigl spielte in der ersten Abtheilung, und Böhm begann die zweite Abtheilung mit seinen Variationen, die so allgemeinen Jubel hervorriefen, dass der Beifall, welcher der grossen Sängerin gespendet wurde, vollkommen in tiefen Schatten trat. Die Catalani wurde natürlich am Schlusse des Concertes gerufen, allein den Sturm des Beifalls hatte Böhm mit sich genommen. Der Correspondent (Schlett) der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, anstatt einen treuen Bericht über den Verlauf des Concertes zu geben, verschweigt den wahren Hergang und erwähnt blos: Die zweite Abtheilung begann Herr Böhm mit »Prunk-Variationen«.

Auch bei ihrem zweiten Concerte, das am 15. November stattfinden sollte, war Böhm zur Mitwirkung bestimmt; allein nach den ersten Erfolgen Böhm's war die Catalani nicht mehr zu bewegen, mit Böhm zusammen zu wirken — sie wählte untergeordnete Individuen. Das Concert wurde zum Besten der Armen von München gegeben; das Haus war gefüllt, allein der Beifall galt mehr dem grossen Namen der Künstlerin als ihrer gegenwärtigen Leistung. Mad. Catalani begann bereits merklich zu detoniren. Indessen nennt sie der Correspondent ganz richtig »noch immer ein belehrendes Vorbild des hohen edlen Gesanges. Jahre zerstören nicht (meint er), was mit ausgezeichneten Anlagen geschaffen in der ernsten, leider auch nun in Italien fast untergegangenen Schule ausgebildet wurde.«

In diesem Jahre erhielt Böhm durch ein allerhöchstes Rescript die Nachricht, dass von dem jährlichen 250 fl. Functionsgehalt 200 fl. in definitive Besoldung verwandelt worden sei. Böhm's Gehalt betrug nun 700 Gulden.

Böhm eilte nach diesem Concerte wieder in seine Schweiz zurück und gab in Zürich*) am 22. November ein Concert unter dem lebhaftesten Applause. Er spielte da seine eigenen Compositionen, sowie Variationen von Drouet. Von Zürich aus bereiste er mehrere andere Städte in der Schweiz, wurde überall mit dem grössten Beifall aufgenommen und gewann überall Freunde, die seiner nie vergassen bis zu seinem Tode. Auch in dem kleinen Städtchen Morges**) treffen wir ihn, dem deutschen Morsee im Canton Waadt westlich von Lausanne an einer weiten Bucht des Genfersees. Ein gewerbreiches Städtchen, das sich indessen um schöne Künste überhaupt wenig kümmerte. Erst dem im Jahre 1821 wieder berufenen *A. Späth*, früher Mitglied der Coburgischen Kapelle, gelang es, mehr Musikliebhaber zu einer musikalischen Gesellschaft zu vereinigen, die zuerst sich nur mit Quartetten beschäftigte, sich aber immer mehr erweiterte und ein Orchester heranbildete, das aus 58 Mitgliedern bestand. Böhm folgte der freundlichen Einladung des Directors und konnte in drei Winterconcerten sich hören lassen. Es war in Vevey, wo er sich aus den Händen ihn verfolgender betrunkener Savoyarden durch einen kühnen Sprung über eine 5 Fuss hohe Balkenlage rettete.

In Genf hatte ihn die Société de Musique unterm 20. Februar 1827 zu ihrem Mitgliede erwählt, jaloux de posséder au nombre de ses membres un Professeur aussi distingué.

Böhm errichtet eine Fabrik für Anfertigung der Flöten. Paganini.

Böhm's finanzielle Stellung als Hofmusiker, wie wir bereits gesehen, war nicht glänzend und um so weniger, als sich seine Familie rasch vermehrte. Die weiteren nöthigen Mittel brachten ihm seine Concerte, Lectionen und der Absatz seiner Flöten, die er natürlich von Instrumentenmachern in München unter seiner Ueberwachung anfertigen liess. Allein die Arbeiten dieser Instrumentenmacher, an vollendete mechanische Ausführung nicht gewöhnt, genügten unserm Böhm nicht, so dass er im Jahre 1828 beschloss, selbst ein Fabrikgeschäft zu gründen. Da gab es nun genug Gelegenheit zur vollen Entwicklung seines mechanischen Genies.

Böhm reiste Anfangs Juni 1828 zum zweiten Male nach Wien, um sich namentlich hier wegen tauglichen Holzes u. dgl. für seine neue Fabrik umzusehen, ebenso sich mit dem Stand der Musik überhaupt in Wien vertraut zu machen. Böhm trat mit seinem Opus 3 Andante und Polonaise A-dur auf, in Folge dessen Diabelli das Werk sogleich in Verlag nahm. Böhm fand das Wien wieder wie vor sieben Jahren, das alte leichtlebige,

*) Allgemeine Musikalische Zeitung. 28. Jahrg. 1826. S. 397.

**) Allgemeine Musikalische Zeitung. 29. Jahrg. 1827. S. 262.

Digitized by Google

tanzlustige. Die berühmte Musikhandlung Haslinger baute eben ein prächtiges Haus, und Böhm scherzte: »Da sieht man die Früchte classischer Musik.« Der Hausherr antwortete: »Warum nicht gar — da sehen Sie, die sind's, die mir mein Haus bauen helfen« und deutete dabei auf Ballen von Strauss' und Lanner's Tanzmusik hin.

Zu dieser Zeit hatte gerade der grösste Geiger aller Zeiten, *Nicolo Paganini*, die Wiener in Feuer und Flammen versetzt (er hatte eben sein zwölftes Concert gegeben) und zwar hatte sich die Begeisterung so allgemein verbreitet, dass der sonst auf den Händen getragene grosse Violinspieler *Mayseder* tief beleidigt schwor, nie mehr in Wien aufzutreten, denn Mayseder erklärte unsern Paganini für einen Charlatan, und das thaten in der Regel die meisten seiner Collegen, für welche Paganini in unerreichbarer Höhe stand. Böhm war durch Paganini's Spiel so entzückt, dass er den Versuch machte, Paganini nach München zu locken. Haslinger stellte unsern Böhm dem grossen Geiger vor. Paganini lag auf dem Sopha, in Decken eingehüllt wie eine Leiche. Nachdem ihm endlich Haslinger den Zweck des Besuches unseres Böhm erklärt hatte, erwiederte Paganini mit schwacher Stimme: »Ach, das München ist eine arme Stadt, da ist's nicht der Mühe werth, dahin zu kommen.« Böhm, der ein vertrauter Freund des damaligen Theater-Intendanten in München, des Freiherrn von Poissl war, entgegnete: »Ich bürge für drei Concerte in unserm Hoftheater, und Sie werden sehen, das Haus ist bei dem vierten noch überfüllt.« Paganini kam ein Jahr später, November 1829, wirklich nach München, und Böhm's Versprechen war doppelt gelöst. *)

Von Wien aus begab sich Böhm am 16. August nach Triest, Padua, Verona und kam am 18. August in Venedig an. Böhm blies da im Concert sein Op. 3, das Andante mit Polonaise mit nicht endenwollendem Applaus und war Ende August wieder bei seiner Fabrik in München.

Mangelhafter Mechanismus der bisherigen Flöten.

Die rationelle Umschaffung der Flöte zu einem vollendeten musikalischen Instrumente war von nun an seine Hauptaufgabe. Der Virtuose hatte die Unvollkommenheiten seines Instrumentes, das so vielen Zauber in sich verbirgt, nur zu gut kennen gelernt und war deshalb daran, einen der Hauptmängel des Instrumentes nach dem andern bei Seite zu schaffen.

An der Flöte müsste für jeden Ton der chromatischen Scala ein Seitenloch gebohrt werden, das die Luftsäule der Flöte in Beziehung auf den immer höher werdenden Ton verkürzt, wenn eine reine Scala erzielt werden soll. Zum Hervorbringen der chromatischen Scala durch die Flöte vom c bis zum a würden 14 solcher Ton- oder Grifflöcher vonnöthen sein. Dem Spieler stehen aber höchstens neun Finger zu Gebote, denn der Daumen der rechten Hand, der die Flöte trägt, kann nur versuchsweise, aber nie zu irgend rascher Bewegung benutzt werden. Es giebt daher kein anderes Mittel, als einen Mechanismus auszufinden, durch welchen von den neun zur Disposition stehenden Fingern auch die fünf übrigen offen stehenden Grifflöcher beherrscht und nach dem alten System beliebig verschlossen werden können. Als Verschliessungsmittel bedient man sich der sogenannten Klappen, runde metallene Deckel mit sämischgarem Leder gefüttert, welche am Ende eines doppelarmigen Hebels befestigt, auf die Löcher durch eine Feder niedergedrückt werden.

An die Flöte hatte sich seit der ersten französischen Dis-Klappe dem wachsenden Bedürfniss gemäss nach und nach eine Klappe nach der andern gereiht, und auf diese Weise hatten sich die Löcher der Flöte so vermehrt, dass die Flöte zuletzt 17 Tonlöcher, 11 Klappen nebst vier besonderen Hebeln erhielt. Die Klappen mussten bestimmte Löcher so lange verschliessen, bis sie durch die Finger gehoben das Loch frei liessen. Die Klappe bestand also aus einem doppelarmigen Hebel, der sich an einem Ende zu einer Platte erweiterte, die mit weichem Leder bedeckt, das Loch verschloss, bis der Finger am andern entgegengesetzten Ende des Hebels nämlich das Griffende niederdrückte und so mit dem andern Ende des Hebels auch die Klappe hob. Der doppelarmige Hebel musste sich natürlich in seiner Mitte um eine Achse drehen. Man hatte anfangs für die Dis-Klappe die Lager, welche den Drehpunkt der Klappe trugen, die zwei Backen aus dem Holze der Flöte selbst herausgearbeitet und einen Messingdraht als Drehpunkt durch die Mitte des Hebels und der beiden Holzbacken gesteckt. Eine Messingfeder unter dem Ende des Hebelarmes, den der Finger niederdrückte, drückte dieses Hebelende wieder in die Höhe und verschloss auf diese Weise das Klappenloch. Statt der aus dem Flötenrohre herausgearbeiteten hölzernen Lager wendete man auch Stühle aus einem rechtwinklig gebogenen Messingblech als Achsenträger an.

Böhm's Verbesserungen desselben. Seine erste Flöte.

An die Stelle dieses rohen rudimentären Mechanismus stellte von nun an Böhm eine Klappenbewegung her, wie sie nur aus den Händen eines Mechanikers erster Art hervorgehen konnte. Seine Geschicklichkeit als Gold- und Silberarbeiter leistete ihm hier treffliche Dienste. Statt der Holzbacken oder Messingplättchen drehte Böhm als Achsenträger kurze Säulchen aus Silber mit einem Kügelchen am obern Ende, durch dessen Mitte die Löcher für die Achsen oder für die sogenannten Körner gebohrt wurden, um deren Spitze sich die Achsen drehten. Diese Säulchen wurden durch scharfe Schrauben unten an dem Fusse in das Holz der Flöte geschraubt oder mit ihren Füssen an die metallene Flöte gelöthet. Eine eigene einfache, aber höchst sinnreiche Maschine, die Böhm erfand, sicherte, dass diese Säulchen als Achsenträger genau parallel mit der Achse der Flöte gestellt oder genau als Verlängerung der Radien des Querschnittes der Flöte angebracht werden konnten. Die Körner und die Zapfen der Achse sind aus Stahl. So allein ist die Bewegung der Klappen sanft, sicher, gleichförmig und mit dem geringsten Kraftaufwande zu bewirken.

Die eigentlichen, die Löcher deckenden Klappen konnten viel zarter gearbeitet werden, um mit voller Sicherheit unter dem raschesten Wechsel der Bewegung die Tonlöcher zu verschliessen.

So war die erste Flöte, die aus der Böhm'schen Werkstätte Ende des Jahres 1828 hervorging, construirt,

(siehe Figur 2),

auf welcher er bei seinem ersten Auftreten in Paris blies, und diese Flöte fand so vielen Beifall, dass den vielen Aufträgen, die seine Fabrik erhielt, nur sehr langsam Genüge geleistet werden konnte.

Bei Klappen, welche die tiefen Töne beherrschten, mussten die Hebelarme sehr lang werden, damit sie die Finger erreichen konnten, und da war es des Materials halber oft nöthig, zwei zweiarmige Hebel mit einander zu verbinden, wobei es natürlich geschah, dass beim Niederdrücken auch das Tonloch geschlossen wurde, während bei den gewöhnlichen einfachen Klappen durch das Niederdrücken des Klappenendes das Tonloch geöffnet wurde. An einer so vervollkommneten alten Flöte fanden sich Klappen der Länge und Klappen der Quere der Flöte nach. Die Flöten sahen aus, als ob sich junge Blutegel über den Löchern festgesogen hätten. Die eine Klappe bewegte sich leicht, die andere schwer, kurz der Mechanismus der alten Flöte vor Böhm war aus dem Bedürfnisse hervorgegangen, für die chromatischen Töne, deren man je nach der grösseren Entwicklung der Instrumentalmusik immer mehr und mehr be-

*) Allgemeine Musikalische Zeitung. 32. Jahrg. 1830. S. 74.

Digitized by Google

durfte, immer mehr und mehr Nebenlöcher neben den sechs der alten diatonischen Scala in die Flöte zu bohren und sie dann durch Klappen und Hebel in das Bereich der sechs Finger zu bringen. Wie Böhm diesen rohen Mechanismus durch ein rationell durchgeführtes System der Klappenverbindung verdrängte, werden wir bei seiner zweiten, auf akustische Principien gebauten Flöte sehen.

Böhm's Verbindung mit Prof. v. Schafhäutl. Akustische Ideen des letzteren.

Eine Anstellung an der Universitätsbibliothek rief mich, den Biographen Böhm's, Ende 1827 nach München. Es war zur Zeit meiner Jugendjahre Gebrauch, den Kindern auch musikalischen Unterricht zu ertheilen, und in den katholischen Erziehungsanstalten bildeten die Zöglinge selbst ein Orchester, das auch in der Kirche die Musik bei feierlichen Gottesdiensten übernahm. Ich war deshalb von erster Jugend an mit Musik vertraut und hatte meine Aufmerksamkeit fort und fort auch dem Bane der musikalischen Instrumente, namentlich der Orgel, zugewendet. Es war die Pflege der Musik in München, die mich nach der Hauptstadt lockte; Musik, die obwohl sie nur als Nebenbeschäftigung dienen durfte, meine ganze Seele erfüllte. Die neue Flöte Böhm's und seine Flötenwerkstätte interessirten mich vor allem. Ich machte deshalb rasch die Bekanntschaft Böhm's, die von nun an ununterbrochen durch 54 Jahre bis zu seinem Tode währte. Wir tauschten unsere gegenseitigen Ideen aus; namentlich hatte ich schon lange auf eine wissenschaftliche Construction unserer Pianoforte gedacht und schon den Plan zur Ausführung entworfen. Ebenso hatte mich das Wesen des musikalischen Tones von Jugend auf beschäftigt. Bei der allseitigen raschen Entwicklung der mathematischen Gesetze der Bewegung wurde auch der musikalische Ton blos auf einfache rasche transversale oder longitudinale Schwingungen akustischer Körper zurückgeführt. Die Saite z. B. die, wenn sie gehörig über nicht elastische Unterlage gespannt war, kaum hörbar tönte — war der tönende Körper und die elastische Unterlage, z. B. der Geigenkörper einer Amsti oder Stradouri ist noch bis zu dieser Stunde blos zur Verstärkung des Tones der Saite bestimmt.

Wenn Tauben das Spiel eines Pianofortes dadurch hörbar gemacht werden kann, dass z. B. ein Fichtenstäbchen mit dem Resonanzboden des Claviers und dem Stirnbeine des Tauben in Berührung gebracht wird, so hört er nicht blos Töne, sondern die ganze Harmonie des Spielenden — dies Alles lässt sich nicht erklären durch einen Wellenstoss, der sich von Molecül zu Molecül des Stabes vom vibrirenden Resonanzboden in das Kopfbein des Tauben fortsetzt.

Gerade bei Böhm's Abreise nach London, also vor 51 Jahren, habe ich in Poggendorff's »Annalen der Physik« (1831) meine Ansichten über die Aeolsharfe publicirt, in welchen ich diese meine Ideen zu begründen suchte: dass der Geigenkörper, der Resonanzboden überhaupt, der tönende Körper sei — die vibrirende Saite also die Energie eines durch die Spannung der Saite bestimmten Tones. In einem späteren Aufsatze: »Berichtigung eines Fundamentalsatzes der Akustik«*) habe ich meine Ideen weiter ausgeführt, auf die Saiten eines Pianoforte hingewiesen an einer Mauer aufgespannt und die Leitung des Tones dieser Saiten an eine Mauer durch Stäbe aus Fichtenholz durch die Mauer hindurch zum Resonanzboden, der sich in einem andern Raume befindet u. s. w. Heute hat das Mikrophon und Telephon meine vor einem halben Jahrhundert ausgesprochenen Ideen wohl hinreichend bewährt. Seit November 1881 ist eine Mikrophonleitung vom kgl. Opernhause in Berlin nach dem Palais des Kronprinzen geführt. Man hört in den Gemächern des Kronprinzen mit der grössten Sicherheit und Deutlichkeit jeden Ton eines Sängers oder Sängerin, ja man kann die Töne der verschiedenen Sänger und Sängerinnen recht gut unterscheiden.

*) Neues Jahrbuch für Chemie und Physik. Band VII. 1833.

Böhm's Reise nach London.

Böhm ging im Jänner 1831 nach Paris und erregte da mit der Virtuosität seines Spieles und seiner Flöte die grösste Aufmerksamkeit. Von da ging er Ende März nach London. Man hatte ihn in Privatconcerten bewundert und ihn veranlasst, öffentlich aufzutreten. Er wurde z. B. ersucht, im alljährlichen Concerte des Choral Funds mitzuwirken, das zum Besten dürftiger Musiker, deren Wittwen und Waisen stattfand. Zu den Protectoren dieses Concerts gehörte neben der Königin und vielen Herzogen und Herzoginnen auch der Prinz Leopold von Sachsen-Coburg. Das Concert war ein gemischtes Concert und bestand hauptsächlich aus Gesangsvorträgen, von Instrumentalcompositionen unterbrochen.

Instrumentalisten waren M. Moscheles, als Pianist, M. Böhm, als erster Flötist Sr. Majestät des Königs von Bayern angeführt und auf dem Zettel bemerkt, es sei dies sein erstmaliges öffentliches Auftreten in diesem Lande. Das Concert fand am 15. April 1831 in Hanover Square statt. Böhm spielte seine Phantasie nach einem Recitativ und einer Arie von Pucitta mit ungeheurem Applaus, namentlich gefiel sein brillanter Vortrag und sein seelenvolles Adagio. Stürmischen Beifall errang in diesem Concerte die grosse Scene und Arie aus dem Freischütz: »Wie nahe mir der Schlummer«, von Fräulein *Hughes* vorgetragen, berührt durch ihre schöne prachtvolle Stimme. Ebenso gefiel das bekannte Trinklied von Marschner »Im Herbst, da muss man trinken«, als Bachanal song, deutsch gesungen von *M. Phillips*. — Im zweiten Theile spielte *Moscheles* die grosse Phantasie mit Orchesterbegleitung »Thestrains of the Scottish Bards« von Moscheles' eigener Composition. Am Freitag den 15. April 1831 trat Böhm in einem Morgenconcert zum »Benefice eines Schriftstellers« mit seinem Divertissement für die Flöte auf. Santini und De Begnis, Madame Marie Lalande, der blinde Violinist A. Tolbeque, ein Schüler R. Creutzer's, Mad. Dulken befanden sich unter den Mitwirkenden.

Am 31. Mai gab Mad. *Dulken* selbst unter der Patronage der Herzogin von Kent ihr grosses Morgenconcert. Die grösste Sängerin dieser und vielleicht aller Zeiten, Mad. *Pasta*, der grösste Tenorist in diesem Jahrhundert, *Rubini*, verherrlichten das Concert; der grösste, merkwürdigste Basssänger seines Jahrhunderts, *Lablache*, sang zweimal, das erste Mal in einem Trio von Mozart, zum zweiten Male in einem Duo von Cimarosa.

Böhm eröffnete die zweite Abtheilung mit einer Phantasie. Sein brillanter Vortrag, seine Doppelzunge, sein seelenvolles Adagio riefen ungeheuren Applaus hervor; aber der englische Kritiker sagte: »An Grösse des Tones steht unser *Nicholson* unübertroffen da.«

In einem andern Morgenconcerte, am Samstag den 28. Mai, spielte Böhm als zweites Mal ein Solo für die Flöte. Neben Santini, de Begnis war unter den Mitwirkenden der Violinist A. Tolbeque.

Am 3. Mai gab *Moscheles* sein grosses Concert im Kingstheater. Der Anschlagzettel allein war 6 3½ Centimeter breit und 1 Meter hoch. Böhm blies in der zweiten Abtheilung eine Phantasie über ein bayerisches Volkslied: »Du, du liegst mir im Herzen« etc. Was damals an berühmten Musikern beisammen war, liess sich auch da wieder hören, unter andern der Tenorist Rubini. Er sang das erste Mal eine Scene aus einer Arie von Costa, das zweite Mal mit S. de Begnis ein Duett: »Fin che al mare«. Moscheles spielte zum zweiten Mal eine grosse Phantasie: »Erinnerung an Dänemark«, mit Orchester, die er nebst einem andern Trio eigens für dieses Concert componirt hatte. Die Violine spielte der berühmte Violinist *F. Cramer*,

Digitized by Google

das Violoncell der grösste Violoncellist seiner Zeit, *Lindley*, an Fülle und Schönheit des Tones nie übertroffen. Moscheles spielte auf Verlangen seine Fantasia concertante über eine Romanze von Blangini für Singstimme, Harfe, Horn und Pianoforte componirt. Den Schluss machte Moscheles mit einer freien Phantasie über ein Thema, das ihm einer der Zuhörer gab.

Der englische Flötist Nicholson und sein Instrument.

Die Reinheit der Böhm'schen Flöte in allen Scalen fiel auf, und namentlich interessirte sich für Böhm und seine Flöte der älteste und grösste Blasinstrumenten-Fabrikant in London: Rudall & Rose;*) denn Georg Rudall war selbst ein ausgezeichneter Flötenvirtuose. In dieser Fabrik wurden unter anderen auch Nicholson's Flöten verfertigt. Durch Rudall wurde Böhm mit der Nicholson'schen Flöte und mit dem liebenswürdigen Charles Nicholson zugleich bekannt. Die Nicholson'sche Flöte war die gewöhnliche; aber der kräftige, stattliche Engländer hatte aus einem richtigen Gefühle die Grifflöcher seiner Flöte so gross machen lassen, als es die Finger der hohen, kräftigen Gestalt nur erlaubten. Nicholson war der grösste englische Flötenspieler — sein Ton überragte an Fülle und Kraft den Ton aller Flötisten seiner Zeit, und das ist eine Eigenschaft, die gerade dem Charakter des englischen Volkes entspricht. Der Engländer liebt in allen musikalischen Instrumenten einen vollen, mächtigen Ton, im Gegensatz zu dem Franzosen, wie sich dies auch im Pianoforte der beiden Nationen erkennen lässt. Es war nur Nicholson möglich, seinem unvollkommenen Instrumente eine solche Gleichförmigkeit im Piano und Forte abzugewinnen. Dabei charakterisirte sein Adagio ein eigenthümliches Beben lang gehaltener Noten, das an das Beben der Singstimme, eine Art zarten Tremolo erinnerte.

Die ausserordentliche, die gehörte Kraft des Flötentones des englischen Virtuosen forderte Böhm's ganze Aufmerksamkeit, sein ganzes Nachdenken heraus, und dieser Flötenton Nicholson's war es, der Böhm zum tiefern Studium des musikalischen Tones trieb, ihn zu rastlosen Versuchen und Combinationen veranlasste, aus welchen endlich Böhm's Flöten bis zur letzten Silberflöte, dem vollendetsten aller Blasinstrumente mit Klappen, hervorging.

Die Versuche Gordon's zur Verbesserung der Flöte.

Da lernte Böhm auch einen Schweizer aus Lausanne kennen, einen Dilettanten auf der Flöte (ancien elève de Drouet), der alle seine Energie und sein Vermögen daran gesetzt hatte, die Fehler der gewöhnlichen Flöte zu verbessern und ein neues vollkommenes Instrument herzustellen. Es war dies der ehemalige Garde-Obrist der Schweizer Garde unter Karl X. *W. Gordon*, der, nachdem Karl seinem Throne entsagte, natürlich auch pensionirt wurde. Gordon hatte gleichfalls in England gelernt, dass die Vergrösserung des Grifflooches auch den Ton der Flöte vergrössere. Er hatte die Grifflöcher seiner Flöte vergrössert; aber nun stimmten die Töne, durch die erweiterten Grifflöcher hervorgebracht, nicht mehr. Da er von dem eigentlichen akustischen Princip, auf welches die Stellung der Grifflöcher gegründet ist, keine Ahnung hatte, so versuchte er die Stellung seiner Grifflöcher auf empirischem Wege zu ermitteln, ein Weg, auf welchem die Stellung der Grifflöcher aller Flöten bis zu dieser Stunde gefunden wurde. Die Versuche waren sehr kostspielig; denn beinahe jeder Versuch erforderte ein neues Modell. Bei den Grifflöchern, die zu hoch standen, liess sich leicht helfen; Gordon erweiterte dieselben, bis der Ton stimmte. So war z. B. das Grifflooch für das *e* das weiteste von seinen Grifflöchern. Wollte er die Grifflöcher enger machen, so musste er sie füllen, was sehr schwer war und nur unvollkommen ausgeführt wurde. Auf diese Weise wurden indessen alle Flöten gestimmt. Jede, auch die beste Flöte, besitzt Grifflöcher von ungleicher Grösse. Man sehe z. B. die Löcher und die Stellung derselben an der besten englischen Flöte mit acht Klappen auf der Tafel unter Nummer IV.

Die Modelle von Gordon wurden in London von dem Flöten- und Instrumenten-Fabrikanten Cornelius Ward ausgeführt. Bei der veränderten Stellung der Grifflöcher war auch natürlich ein verändertes Griffsystem nöthig. Gordon theilte seine Ideen seinem Lehrer Drouet und dem Flötenvirtuosen Julou mit, welche sein Unternehmen billigten, aber von einer Aenderung des Griffsystems natürlich nichts wissen wollten. Gordon kam deshalb auf den unglücklichen Gedanken, seine neue Flöte mit der neuen Löcherstellung auch durch das alte Griffsystem spielbar zu machen. Gordon consultirte natürlich Böhm über sein Project.

Böhm suchte ihm begreiflich zu machen, dass auf diesem Wege empirischer Versuche ins Blaue hinein eine wirkliche Verbesserung der Flöte nicht durchzuführen sei. Böhm erklärte Gordon, er sei gleichfalls durch Nicholson veranlasst, zu versuchen, der Flöte eine neue, auf einer rationellen Basis gegründete Gestalt zu geben. Er nahm Abschied von Gordon, ihm wiederholt einprägend, dass ohne Aenderung des gegenwärtigen Fingersatzes eine reine Stimmung der Flöte nicht möglich sei, und versprach ihm von seinen Versuchen bald Nachricht zu geben.

Böhm ging über Paris nach Bayern zurück und kam September 1832 wieder nach München, mit Ruhm bedeckt. Man war in München seinen Schritten in Paris und London aufmerksam gefolgt; und so kam es, dass ihm der König eine jährliche Zulage von 300 fl. verlieh, so dass sich sein Gehalt nun auf 1200 fl. belief, welche in 680 fl. Standesgehalt und 520 fl. Dienstgehalt zerfielen. Böhm hatte diese Zulage eigentlich seinem Freunde, dem damaligen Hofmusik-Intendanten Freiherrn von *Poissl* zu verdanken, der auch als Musiker und Operncompositeur seiner Zeit sehr bekannt war.

(Fortsetzung folgt.)

*) Rudall Rose & Co., Flute and Musical Instrument Manufacturers and publishers of Flute musical. 38. South ample street Strand London.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Fantasie. Sonate Nr. 4, für die Orgel componirt von **S. de Lange,** Organist von der Grossen oder St. Laurenskirche zu Rotterdam. (Opus? Jahr?) Rotterdam, G. Alsbach & Co. Preis 1 Fl. 40 c. (*M* 2. 40.)

Der Autor ist als einer der tüchtigsten Organisten unserer Zeit bekannt, und hat sich durch verschiedene Compositionen einen Namen gemacht, namentlich auf dem Gebiete der Kammermusik; auch eine Symphonie von ihm kam 1879 in Köln zu Gehör, wenn wir uns recht erinnern. Diese vierte Sonate zeigt abermals sein reiches Können; die Gedanken fliessen ihm natürlich zu, und für die musikalische Ausführung derselben stehen ihm reiche Mittel zu Gebote. Dabei offenbart dann freilich auch dieses Orgelwerk dieselben Eigenthümlichkeiten, welche man jetzt fast ohne Ausnahme an allen derartigen Compositionen wahrnehmen kann und die hauptsächlich die Ursache sind, dass die Orgelcompositionen der Jetztzeit sich mit denjenigen unserer Vorfahren nicht messen können, und auch kaum Aussicht haben, ein ähnliches hohes Alter zu erreichen. Ganze Stösse von Productionen dieser Art legen wir mit einem Seufzer still bei Seite, ohne ein Wort darüber zu äussern, weil es doch vergeblich wäre. Aber Herr Samuel de Lange ist ein

Digitized by Google

Musiker von grosser Intelligenz, der die Welt gesehen und die Kunst von vielen Seiten erblickt hat; bei ihm kann man also vielleicht darauf rechnen, dass er eine öffentliche Bemerkung wenigstens nicht ganz unbeachtet lassen wird. — Worin liegt es, dass wir in der Orgelkunst nicht an unsere Väter reichen? Nach unserer Ansicht ist der Hauptgrund der, dass wir in diesem Gebiete nicht den richtigen Mustern folgen. Die Gedanken sterben nicht aus, in der Kunst so wenig, wie auf den übrigen Gebieten des Lebens; Neues wird immerfort geschaffen werden. Soll aber dieses Neue von Bestand sein, soll es den Schatz, welchen wir bereits als ein bleibendes Besitzthum unser eigen nennen, wirklich vermehren, so ist erforderlich, dass es nach den Gesetzen oder Lebensbedingungen geschaffen werde, die für das betreffende Gebiet Gültigkeit haben. Es handelt sich also hier einfach um die Frage: Nach welchem Modell soll der Künstler seine Gedanken formen?

In dieser Hinsicht lässt sich nun bemerken, dass auch unser Autor nicht eigentlich die richtigen Modelle vor sich stehen hat. Aus seinem Bildungsgange wird dieses erklärlich. Er hat sich — als Organist nämlich — zu tief in die moderne Kammermusik eingelassen, und diese hat es ihm nun angethan. Mit den Weisen derselben ist auch sein Orgelspiel durchsetzt. Man hört aus der melodieführenden Stimme fast beständig die Violine, aus der harmonischen Masse und Gruppirung der Motive das Streichquartett und ähnliche Kammermusikweisen modernster Gestalt heraus. Stellenweise führt dies zu einer ganz verblüffenden Modulation, z. B. Seite 9, wo auf den Quartsext-Accord F-moll der Sextaccord E-dur, bald hernach auf den Terzquartsext-Accord As-dur der Quartsext-Accord E-dur folgt. Dies ist so auffallend, so unmotivirt und orgelwidrig, dass man unwillkürlich fragt, wie ein Künstler von solcher Bedeutung so etwas für die Orgel passend findet (wir bestreiten übrigens auch, dass die erwähnten Modulationen irgendwo passend und richtig sein können). Aber Schumann und Aehnliche haben ihn dazu verleitet, und diesen folgt er nun auch selbst dann noch, wenn er auf der Orgelbank sitzt. Hier vor der Orgel muss aber unter andern alles, was Schumann heisst, grundsätzlich aufgegeben werden, wenn der richtige Orgelstil erreicht werden soll. Der Componist wolle uns nicht missverstehen. Die Meinung ist nicht, dass für die Orgel beständig in der alten strengen Fugenweise geschrieben werden sollte, sondern im Gegentheil, dass wir im Fugiren eher zu viel als zu wenig thun, dagegen die frei concertirende Darstellung vernachlässigen. Für diesen wahren Orgelconcert-Stil, zu welchem unser Autor gewiss entschiedenen Beruf hat, liegen die Muster nicht in der gegenwärtigen Musik, sondern ausschliesslich in der Musik der Vergangenheit.

Die Familie Herschel.

(Fortsetzung.)

Was man aus jener frühesten Zeit über Wilh. Herschel's Leben weiss, ist Folgendes. Wir theilen dieses meistens aus dem Werke von Holden möglichst wörtlich mit. Bei seinem früheren Besuche in England hatte er sich eine tüchtige Kenntniss der englischen Sprache angeeignet. Auch Freunde hatte er natürlich daselbst gefunden, doch werden diese nicht sehr vornehmen Kreisen angehört haben. Es war ausschliesslich die Musik, welcher er sein Fortkommen verdankte.

Das erste, was man in dieser Hinsicht erfahren hat, war, dass er mit der Organisation eines Musikchores des Durhamer Militärs betraut wurde, welches unter dem Commando des Herzogs von Darlington stand. Herschel rechtfertigte das in ihn gesetzte Vertrauen, und dies half ihm weiter, denn in den Reihen des Durhamer Militärs standen viele Landedelleute und sonstige vornehme Personen.

Es war Dr. Miller, ein bedeutender Organist und gelehrter Geschichtsforscher, dessen Verbindung mit Herschel für letzteren von wesentlicher Bedeutung wurde. Wie sehr er schon damals die Aufmerksamkeit seiner Officiere erregt hatte, ist aus den nachstehenden Erinnerungen zu ersehen.

»Um das Jahr 1760, als Miller in Pontefract mit den Officieren des Durhamer Militärs speiste, erzählte ihm Eioer von ihnen, der seine Liebe zur Musik kannte, sie hätten im Chor, unter den Hoboisten einen jungen Deutschen, der, nur ganz kurz in England, doch schon der Sprache vollkommen mächtig sei und auch ausgezeichnet Violine spiele; der Officier fügte hinzu, dass, wenn Miller in die andere Stube kommen wolle, dieser Deutsche ihm ein Solo vortragen werde. Die Einladung wurde gern angenommen und Miller hörte ein Solo von Giardini in einer Weise spielen, die ihn erstaunte. Er benutzte später eine günstige Gelegenheit, mit dem jungen Musiker in Unterhaltung zu kommen, und fragte ihn, ob er für längere Zeit bei dem Durhamer Militär engagirt sei. Die Antwort war ‚Nur von Monat zu Monat'. Dann treten Sie doch aus, sagte der Organist und kommen Sie zu mir. Ich bin ein Junggeselle und denke, wir werden glücklich mit einander sein, und ohne Zweifel wird Ihr Talent Sie zu einer einträglicheren Stellung bringen.« Das Anerbieten wurde so freimüthig, wie es gemacht war, angenommen, und man kann sich vorstellen, mit welcher Befriedigung Dr. Miller später, als sein Stubengenosse der berühmte Astronom gewarden war, an dieses edle Anerbieten zurück dachte. »Meine bescheidene Wohnung (sagt Miller) bestand zu jener Zeit nur aus zwei Stuben. Indessen, so arm wie ich war, enthielt meine Hütte doch eine Bibliothek ausgewählter Bücher, und es muss sonderbar erscheinen, dass ein Fremder, der erst so kurze Zeit in England gewesen war,*) selbst die Eigenthümlichkeiten der Sprache so gut verstehen konnte, dass er Swift für seinen Lieblingsschriftsteller erklärte.«

Ueber Herschel's musikalische Leistungen erfahren wir durch die Erinnerungen Näheres. »Er [Miller] ergriff eine passende Gelegenheit, seinen neuen Freund in Mr. Cropley's Concerte einzuführen; die erste Violine war für ihn bestimmt und niemals, sagte der Organist, hatte ich die Concerte von Corelli, Geminiani und Avison oder die Ouvertüren von Händel correcter und mehr den Intentionen der Componisten angemessen spielen hören, als von Herschel. Ich verlor bald meinen Gefährten; sein Ruhm war schnell überall hin verbreitet; es meldeten sich Schüler bei ihm, und er erhielt die Aufforderung, die öffentlichen Concerte zu Wakefield und Halifax zu dirigiren.«

»Um diese Zeit wurde eine neue Orgel für die Pfarrkirche in Halifax gebaut, und Herschel war einer der sieben Candidaten für die Organistenstelle. Sie losten über die Reihenfolge, in der sie spielen sollten. Herschel zog das dritte Loos, das zweite fiel auf Dr. Wainwright von Manchester, dessen Finger so schnell über die Tasten glitten, dass der alte Snetzler, der Orgelbauer, durch die Kirche lief und ausrief: ‚Zum Teufel! zum Teufel! er lief über die Tasten, wie eine Katze; er will meine Pfeifen nicht zum Sprechen kommen lassen.' Während Herrn Wainwright's Spiel, sagte Miller, stand ich im mittleren Flügel mit Herschel. Welche Chance haben Sie, sagte ich, nach diesem Manne zu spielen? Er antwortete: ‚Ich weiss es nicht; ich bin gewiss, dass die Finger es nicht thun werden.« Somit bestieg er den Orgelplatz; da brachte er denn eine solche Fülle

*) Weil beide, der Officier wie Miller, die Meinung hatten, Herschel sei erst kurze Zeit dort gewesen, könnte man auf die Vermuthung kommen, er habe ihnen seinen früheren Aufenthalt in England verheimlicht. Da aber die Erinnerungen nicht von Miller, sondern von anderer, späterer Hand, niedergeschrieben sind, mag der Irrthum auf deren Rechnung zu setzen sein.

Digitized by Google

von Tönen hervor, solch eine Menge von langgezogenen feierlichen Harmonien, dass ich mir von dieser Wirkung keine Rechenschaft zu geben vermochte. Nach dieser kurzen extemporirten Phantasie schloss er mit der alten Melodie des 100. Psalmes, welche er besser als sein Rivale spielte. ‚So, so — rief der alte Snetzler — das ist sehr gut, wirklich sehr gut; diesen Mann will ich haben, denn er lässt meine Pfeifen zu Worte kommen.' Als ich nachher Herrn Herschel fragte, durch welche Mittel er im Anfange seines Spieles einen so ungewöhnlichen Effect hervorgebracht hätte, entwortete er: ‚Wie ich Ihnen sagte, die Finger thaten es nicht!' und, indem er zwei Stücke Blei aus seiner Westentasche zog, sagte er: ‚Eins von diesen Stücken legte ich auf die unterste Taste der Orgel und das andere auf die Octave darüber; so, indem ich die Harmonie herstellte, brachte ich die Wirkung von vier Händen, statt von zweien hervor.« (The Doctor von Robert Southey. Ausgabe von 1848, p. 140. Bei *Holden* S. 18—24.) Das hier beschriebene Organistenkunststück muss also in England damals nicht bekannt gewesen sein; Händel benutzte ebenfalls solche Bleistücke.

Diese Organistenwahl und Herschel's Anstellung in Halifax fand 1765 statt, nachdem er fünf Jahre lang auf die angegebene Art durch Concerte und Unterricht sein Brot verdient hatte. Im Orgelspielen wurde er ohne Zweifel von seinem älteren Bruder Jacob unterrichtet, als dieser Organist an der Garnisonkirche in Hannover war.

Bath.

So wichtig die Erlangung der Organistenstelle in Halifax namentlich deshalb war, weil sie nur durch die Besiegung eines höchst bedeutenden Concurrenten erreicht werden konnte, so kurz war die Zeit, in welcher Herschel dieses Amt bekleidete. Bereits im folgenden Jahre (1766) gelangte er an seine entscheidende Wirkungsstätte, sowohl in musikalischer wie in astronomischer Hinsicht, nach Bath. Diese Stadt galt damals, wie auch heute noch, für eine der schönsten Englands, hatte aber im vorigen Jahrhundert noch den grossen Vorzug vor der Jetztzeit, dass es der Sammelort der haute volée des Königreichs war, welche dort den Gesundbrunnen gebrauchte, zum Theil auch beständig dort wohnte. Bedeutende Künstler, die sich aus dem öffentlichen Leben zurückzogen, pflegten ebenfalls in Bath ihre Tage zu beschliessen. So wohnte hier zu Herschel's Zeit auch *John Christopher Smith* (Schmidt), der Gehülfe Händel's während seiner Blindheit und sein Nachfolger im Amte der Oratorien-Aufführung. »Bath ist herrlich gelegen, schreibt Holden, an beiden Seiten des Avon, und hat viele schöne Spaziergänge und öffentliche Bauten. Die Ansicht der Stadt ist ganz besonders anziehend und schön, was einestheils dem blendend weissen Steine, aus welchem die Häuser gebaut sind, anderntheils den reizend sich aufbauenden Hügeln, in deren Mitte dieselben liegen, zu verdanken ist. Die Gesellschaft war damals von einem fröhlichen und fein gebildeten Geiste beseelt, und Herschel war auf einmal in eine viel intelligentere Atmosphäre hinein versetzt, als diejenige war, welche er in Yorkshire verlassen hatte. Mit Leichtigkeit konnte er sich neue Bücher verschaffen, stets sah er andere Gesichter und bekam Neuigkeiten zu hören. Die Gesellschaftsräume (1771 erbaut) waren durch ihre Grösse und Eleganz bekannt; das Theater war ausserhalb Londons das beste in ganz England. Seine Stellung als Organist an der besuchtesten Kirche führte ihn in die Gesellschaft ein. Seine herzlichen und gewinnenden Manieren verschafften ihm Freude. Seine Gaben brachten ihm Bewunderer und Schüler; die Schüler trugen ihm Geld ein. Häufig gab er in jener Zeit 35 und 38 Privatstunden in der Woche. Er fing 1766 ein Leben von uneusgesetzter Thätigkeit an, ... schrieb Stücke für die Harfe, Singspiele, Catches [mehrstimmige Gesänge in Canon- oder Fugenform] und andere Gesänge. Einer von diesen, der Echo-Catch, wurde publicirt und fand vielen Beifall. ... Als er Bath 1782 verliess, gingen viele dieser musikalischen Manuscripte bei der grossen Eile, mit der er seine neue Stellung anzutreten hatte, verloren. Besonders ein Stück erinnerte sich seine Schwester für den Druck ausgeschrieben zu haben, aber ‚er konnte keinen Augenblick finden, um es abzuschicken oder auch nur den Brief des Druckers zu beantworten'. Dies war ein vierstimmiger Gesang ‚In thee I bear so dear a part'. Er schrieb viele Anthems*), geistliche Lieder und Psalmen für den ausgezeichneten Kirchenchor der Octagon-Kapelle. Unglücklicherweise ist das Meiste von diesen Compositionen nicht mehr aufzufinden gewesen.« (S. 24—26.)

Als Herschel so plötzlich berühmt wurde und Bath verlassen hatte, bemerkte die Zeitschrift The European Magazine im Januar 1785 über sein Leben und seine Studien in dieser Stadt: »Obwohl Herschel Musik über alle Maassen liebte, auch bedeutende Fortschritte darin machte, entschloss er sich doch mit einer Art von Enthusiasmus, jeden Moment, den er von der Arbeit erübrigen konnte, zu benutzen, um sich Kenntnisse zu verschaffen, denn diese hielt er für das vornehmste Gut, in welchen alle künftigen Lebensfreuden gipfelten. Seine Stellung an der Octagon-Kirche war eine sehr einträgliche, da er bald in eine grosse Thätigkeit gerieth für die öffentlichen Concerte, das Theater und die Oratorien, und er dabei noch von Schülern überlaufen wurde und Privat-Concerte gab. Diese immense Aufgabe minderte nicht seine Neigung zum Studium, sondern erhöhte sie sogar, so dass er sich oft nach einem ermüdenden Arbeitstage von 14 oder 16 Stunden Nachts zurück zog, um mit der grössten Begierde seine Seele zu erquicken, wenn man so sagen darf, durch Lesen in Maclaurin's ‚Fluxions' oder anderen ähnlichen Schriften. Herschel's erste Studien mögen etwa folgenden Verlauf genommen haben. Durch die Musik wurde er zur Mathematik geführt oder, mit anderen Worten, es wurde ihm der Anstoss gegeben zum Studium von Smith's ‚Harmonics'. Nun war eben dieser *Robert Smith* der Autor eines vollständigen Systems der Optik, einer meisterhaften Arbeit, welche sich, trotz des fabelhaft raschen Aufschwunges dieser Wissenschaft, noch nicht überlebt hat. Es scheint uns nicht unwahrscheinlich, dass Herschel durch das Studium der ‚Harmonics' eine solche Neigung zu dem damals noch lebenden Autor fasste, dass er von jener »Philosophie der Musik' desselben zu seiner Optik überging, einem Werke, welches besonders Smith's grossen Ruhm begründet hat.« Die hier ausgesprochene Ansicht über den Studiengang Herschel's ist durchaus zutreffend, und ebenfalls kann das Urtheil, welches damals (1785) über Smith's Optik ausgesprochen wurde, noch heute auf seine ‚Harmonik' angewandt werden, denn das letztere Werk ist so wenig veraltet, dass die tiefsinnigen Gedanken desselben zum Theil erst durch die neuere Wissenschaft ihre Bestätigung gefunden haben.

Gehen wir nun zu dem Leben der Geschwister in Bath über. Hier sind die Aufzeichnungen von Caroline Herschel wieder die hauptsächliche Quelle. Auch der Bruder Alexander war da, ein vorzüglicher Violoncellspieler und dem Bruder überdies durch seine mechanischen Talente sehr nützlich. Caroline, die, wie bereits erwähnt, 1772 von Hannover nach Bath kam, um Sängerin zu werden und schliesslich Astronomin wurde, erzählt in nnübertrefflicher Einfachheit: »Am Nachmittag des 28. August 1772 kam ich mit meinem Bruder in seinem Hause New King Street Nr. 7 in Bath an. De die Saison für den

*) Der Uebersetzer von Holden's Biographie verdeutscht »Anthem« durch »Wechselgesänge«; allein dies, obwohl die ursprüngliche Bedeutung des Wortes, ist deunoch unrichtig, denn die englischen Anthems sind einfache Motetten und nicht im mindesten antiphonisch oder wechselgesang-weise gehalten.

Digitized by Google

Besuch von Bath erst im October beginnt, hatte mein Bruder Zeit, mich darauf hin zu prüfen, ob ich die Fähigkeit besässe, eine nützliche Sängerin für seine Concerte und Oratorien zu werden, und da er mit meiner Stimme sehr zufrieden war, so empfing ich jeden Tag zwei oder drei Lectionen und die Stunden, die ich nicht am Clavier zubrachte, wurden dazu verwendet, mich in die Führung des Haushaltes einzuweihen. Mein Bruder Alexander, der ebenfalls seit einiger Zeit in England war und mit mir bei unserm älteren Bruder wohnte, hatte das Dachzimmer inne. Die erste Etage, welche im neuesten und elegantesten Stile möblirt war, behielt Wilhelm für sich. Das Vorderzimmer, in dem das Clavier stand, war zum Empfange seiner musikalischen Freunde und Schüler, für kleine Privatconcerte oder Proben eingerichtet. . . . Die Zeit, wo ich hoffen durfte, etwas mehr von der Gesellschaft meines Bruders Nutzen zu haben, kam erst nach Ostern, wo Bath sehr leer wird [weil dann die Saison in London im Gange ist]. Nur einige seiner Schüler, deren Familien in der Nachbarschaft wohnten, blieben. Aber ich fand mich in meinen Erwartungen bitter getäuscht, denn in Folge des anstrengenden und ermüdenden Lebens, das er während der Wintermonate geführt, pflegte er sich mit einer Schale Milch oder einem Glas Wasser und Smith's Harmonics and Optics, Ferguson's Astronomie u. s. w. zeitig in sein Bett zurück zu ziehen und so, in seine Lieblingsschriftsteller vergraben, einzuschlafen. Beim Erwachen war es sein erster Gedanke, wie er sich Instrumente verschaffen könne, um die Dinge, über die er gelesen, selbst in Augenschein zu nehmen.« Er kaufte ein Teleskop, und da er dasselbe ungenügend fand, fing er an, etwas Grossartiges in dieser Weise, nämlich sein Teleskop von 18 bis 20 Fuss zu planen. Meine musikalischen Uebungen litten sehr darunter, dass ich bei der Ausführung der verschiedenen Versuche helfen musste. Ich hatte von Pappe das Rohr herzustellen, in welches die Gläser eingesetzt werden sollten. Jetzt verwandelte sich zu meinem Kummer jedes Zimmer in eine Werkstätte. Ein Kunsttischler, welcher ein Rohr anfertigte, stand in dem hübsch eingerichteten Empfangszimmer; Alex stellte eine grosse Drehbank (die er im Herbst aus Bristol, wo er den Sommer zuzubringen pflegte, mitgebracht) in einem Schlafzimmer auf, um die Formen zu dreheo, Gläser zu schleifen, Oculare anzufertigen u. s. w. Gleichwohl durfte die Musik während des Sommers nicht ganz ruhen, und mein Bruder hielt im Hause oft Proben, zu denen sich Miss Farinelli, eine italienische Sängerin, sowie die besten Kräfte einfanden, die er für seine Winterconcerte engagirt hatte. Er componirte Rundgesänge (Catches), Trinklieder u. s. w. für die Stimmen, deren er habhaft werden konnte, denn es war nicht leicht, eine Sängerin zu finden, welche Miss *Linley* [eine bekannte Oratoriensängerin] ersetzte. Zuweilen spielte er in der Abwesenheit *Fischer's* [des berühmten Oboenbläsers] ein Concert auf der Oboe, oder eine Sonate auf dem Clavier, und die Soli meines Broders Alexander auf dem Violoncell waren himmlisch! Auch widmete sich Wilhelm mit vielem Vergnügen einem Singchor, welcher die kirchliche Musik in der Octagon-Kapelle executirte und für den er viele vortreffliche Motetten, Gesänge und Psalmen componirte. . . . Jeder freie Augenblick wurde benutzt, um zu irgend einer Arbeit zurück zu kehren, die gerade im Werke war. Wilhelm nahm sich nicht einmal die Zeit, die Kleider zu wechseln, und manche Spitzenmanschette wurde zerrissen oder mit geschmolzenem Pech oder Harz befleckt, ganz abgesehen von der Gefahr, welcher er sich unaufhörlich durch die ungewöhnliche Hast und Eile aussetzte, mit welcher er Alles that. Eines Sonnabend Abends hatten wir eine sehr betrübende Probe davon. Meine beiden Brüder kehrten zwischen elf und zwölf Uhr Nachts aus einem Concert zurück, und der älteste freute sich auf dem ganzen Heimwege, dass er am andern Tage frei wäre und seine Zeit — mit Ausnahme einiger Stunden, die er in der Kirche zubringen musste — ganz seiner Drehbank widmen könne. Dabei fiel ihm ein, dass die Eisen geschärft werden müssten, und sie begaben sich mit einer Laterne zu dem Schleifsteine unseres Wirthes, der in einem offenen Hofe stand, wo sie sich am Sonntag Morgen nicht zeigen mochten. Aber bald wurde Wilhelm durch Alex halb ohnmächtig wieder heim gebracht; er hatte sich einen Fingernagel abgerissen. Alle diese Vorbereitungen fanden im Winter 1775 statt, in einem Hause, das wir im Sommer bezogen. Hinter dem Hause befand sich ein Grasplatz, und dort traf man sogleich Vorbereitungen, um ein 20füssiges Teleskop aufzustellen, für welches ausser den sieben- und zehnfüssigen Spiegeln, die sich in Arbeit befanden, auch einer von zwölf Fuss angefertigt wurde. Dieses Haus bot mehr Raum zu Werkstätten, und auf dem Dache einen Platz, den man als Observatorium benutzen konnte.

»Diesen Sommer . . . . war meine Zeit durch Notenschreiben und musikalische Studien ganz und gar ausgefüllt, und ausserdem hatte ich meinen Bruder zu pflegen, dem ich, wenn er polierte, die Speisen bissenweise in den Mund geben musste, um ihn am Leben zu erhalten. Dies war namentlich einmal der Fall, als er in der Vollendung eines siebenfüssigen Spiegels begriffen, denselben 16 Stunden lang nicht aus der Hand legte. [Das Schleifen der Specula pflegt mit der Hand ausgeführt zu werden, da sich Maschinen als nicht exact genug erwiesen haben. Anmerkung der Herausgeberin.] Auch bei den Mahlzeiten war er fast immer beschäftigt; er benutzte diese Zeit, um Zeichnungen von den Dingen zu machen, die ihm in den Sinn kamen. Gewöhnlich musste ich ihm vorlesen, während er an der Drehbank sass oder Spiegel polierte, z. B. den Don Quixote, Tausend und eine Nacht, die Novellen [Romane] von Sterne, Fielding u. s. w., und ihm den Thee und das Abendbrot serviren, ohne dass er die Arbeit, mit der er gerade beschäftigt war, unterbrach; ja zuweilen hatte ich selber mit Hand anzulegen. Mit der Zeit wurde ich ein so nützliches Mitglied der Werkstätte, wie es etwa ein Borsche im ersten Jahre seiner Lehrzeit für den Meister ist. Ausserdem hatte ich, da ich im nächsten Jahre in den Oratorien auftreten sollte, ein Jahr lang allwöchentlich zwei Stunden Unterricht bei Miss Flemming, einer berühmten Tanzlehrerin, die mich zur Dame abrichten sollte. Gott weiss, wie es ihr gelungen sein mag. So verlief unser Leben ohne Unterbrechung. Mein Bruder Alex war jeden Sommer mehrere Monate von Bath abwesend; befand er sich aber daheim, so machte es ihm viel Vergnügen, sich für seinen Bruder mit irgend einer Drechsler- oder Uhrmacher-Arbeit zu beschäftigen.«

Die erstaunlichen Resultate dieser musikalisch-astronomischen Junggesellen-Wirthschaft wurden bald sichtbar.

(Schluss folgt.)

ANZEIGER.

(123) Neuer Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

Sechzig Vocalisen

zur Ausgleichung der Stimme in allen Lagen, zur Anbahnung der Kehlfertigkeit und zum Studium der Phrasirung

von

Ferd. Sieber.

(Achte Folge der Vocalisen.)

Op. 139. Heft 1. Zehn Vocalisen für hohen Sopran . . . ℳ 6.—.
Op. 130. Heft 2. Zehn Vocalisen für Mezzo-Sopran . . – 6.—.
Op. 131. Heft 3. Zehn Vocalisen für Alt . . . . . – 6.—.
Op. 132. Heft 4. Zehn Vocalisen für Tenor . . . . . – 6.—.
Op. 133. Heft 5. Zehn Vocalisen für Bariton . . . . – 6.—.
Op. 134. Heft 6. Zehn Vocalisen für Bass . . . . . – 6.—.

Digitized by Google

[124] Mitte August erscheinen in meinem Verlage mit Verlagsrecht für alle Länder:

OUVERTURE

(C dur)

für grosses Orchester

componirt von

Albert Dietrich.

Op. 35.

Partitur. Orchester-Stimmen. Clavier-Auszug zu vier Händen vom Componisten.

Leipzig und Winterthur.

Symphonie

(No. 2 Es dur)

für grosses Orchester

componirt von

Friedr. Gernsheim.

Op. 46.

Partitur. Orchester-Stimmen. Clavier-Auszug zu vier Händen vom Componisten.

J. Rieter-Biedermann.

[125] Soeben erschien in meinem Verlage:

Réminiscences iougo-slaves.

Grande

Fantaisie de Bravoure

pour

VIOLON

avec accompagnement d'Orchestre ou de Piano

composée

par

Ad. Köckert.

Op. 15.

Pour Violon et Piano Pr. 3 ℳ 50 ₰.

Partition et Parties d'Orchestre en copie.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[126] Soeben erschienen in meinem Verlage:

Vier Lieder

für

eine Singstimme

mit Begleitung des Pianoforte

componirt

von

Louis Bödecker.

Op. 17.

Preis 2 Mark.

Einzeln:

No. 1. **Frühlingsanfang:** »Es kommt so still der Frühlingstag«, von *H. Lingg* . . . . . Pr. 50 ₰.

No. 2. **Aeolsharfe:** »Geheimnissvoller Klang«, von *H. Lingg* Pr. 50 ₰.

No. 3. **Kummer:** »O holder Lufthauch«, von *Chr. Kirchhoff* Pr. 50 ₰.

No. 4. **Wunsch und Gruss:** »Wenn immer doch Mondschein bliebe« von *Wilhelmine Mylius* . . . . . Pr. 50 ₰.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[127] **Bedeutende Preis-Ermässigung!**

So lange der Vorrath reicht liefere ich:

L. van Beethoven's Sinfonien, herausgegeben von **Fr. Chrysander.** Partitur. Prachtausgabe. Gross 8°. Plattendruck. No. 1—8 à ℳ 2,25. No. 9 ℳ 4,50.

(In elegantem Einbande kostet jede Sinfonie ℳ 1,50 mehr.)

Leipzig und Winterthur.

J. Rieter-Biedermann.

[128] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Fidelio.

Oper in zwei Acten

von

L. van Beethoven.

Vollständiger Clavierauszug

bearbeitet von

C. D. Otten.

Mit den Ouverturen in Edur und Cdur zu vier Händen.

Deutscher und französischer Text.

Pracht-Ausgabe in gross Royal-Format.

(Zweite unveränderte Auflage.)

In Leinwand mit Lederrücken Pr. 54 ℳ. — In feinstem Leder Pr. 60 ℳ.

Das Werk enthält nachstehende Beilagen:

1. **Beethoven's Portrait,** in Kupfer gestochen von *G. Gonzenbach.* — 2. **Vier bildliche Darstellungen,** gezeichnet von *Moritz* von *Schwind,* in Kupfer gestochen von *H. Merz* und *G. Gonzenbach,* nämlich: **Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses. Erkennungs-Scene. Pistolen-Scene. Ketten-Abnahme.** — 3. **„An Beethoven",** Gedicht von *Paul Heyse.* — 4. Ein Blatt der Partitur in Facsimile von Beethoven's Handschrift. — 5. Das vollständige Buch der Oper, Dialog, Gesänge und Angabe der Scenerie enthaltend. (Deutsch und französisch.) — 6. Vorwort mit biographischen Notizen und Angaben über die Entstehung der Oper.

[129] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

La Serva Padrona.

Die Magd als Herrin.

Intermezzo in zwei Acten.

Text von J. A. Nelli.

Musik von

Giov. Batt. Pergolese.

Deutsche Uebersetzung und Clavierauszug

von

H. M. Schletterer.

Pr. 3 ℳ netto.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: **Leipzig,** Am Rabensteinplatz 2. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 26. Juli 1882. **Nr. 30.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Sourindro Mohun Tagore, ein indischer Dichter-Componist. — Theobald Böhm. Ein merkwürdiges Künstlerleben. (Fortsetzung.) — Die Familie Herschel. (Schluss.) — Anzeiger.

Sourindro Mohun Tagore,
ein indischer Dichter-Componist.

Von Felix Vogt.

Einer der fleissigsten Musikschriftsteller unserer Tage ist unstreitig der Präsident der bengalischen Musikschule zu Calcutta, dessen Namen wir diesen Zeilen vorgesetzt haben. Seine Thätigkeit ist bereits vor drei Jahren in diesem Blatte in einer Reihe von Artikeln geschildert, aus welchen die Leser ersehen haben, dass jene Thätigkeit des reichen indischen Fürsten nicht auf eine Darstellung der indischen Musiktheorie beschränkt ist, sondern auch auf Dichtung und musikalische Compositionen sich erstreckt. Dieses poetisch-musikalische Schaffen des modernen Hindu ist für uns besonders interessant, und da es in den genannten Aufsätzen vom Jahre 1879 nur obenhin berührt ist, werden wir hier näher darauf eingehen.

Der Poet Tagore ist ein begeisterter Anhänger der englischen Herrschaft. Wie weit Tagore in dieser Hinsicht, sowie überhaupt in seiner Liebe für abendländisch-englische Cultur und Aufklärung geht, ist am besten aus seiner Victoriaglihkâ zu ersehen, einem ausgedehnten Loblied auf die indische Kaiserin, welches aus einzelnen kurzen, in verschiedenen, theils sehr künstlichen Versmaassen abgefassten und durchweg componirten Stücken besteht, welche die ganze Geschichte des britischen Reiches umfassen. Der Stoff ist nicht schlecht gewählt, denkt man, denn die englische Geschichte bietet ja genug grosse Thaten, die in Versen und Tönen besungen zu werden verdienen. Wer nun aber meint, bei dem indischen Poeten erhebende Bilder von Wilhelm dem Eroberer, von Richard Löwenherz, von Heinrich V. zu finden, wird sich gewaltig enttäuscht finden. Grosse Helden und grosse Thaten machen zwar, so denkt Tagore, viel von sich reden, nützen aber oft der Cultur gar wenig. Darum erwähnt er sie nur kurz, um dafür um so länger bei der Magna Charta, bei der Erfindung der Buchdruckerkunst, bei der ersten englischen Bibelübersetzung zu verweilen. Er vergisst auch nicht, uns vorzusingen, wann die erste öffentliche Zeitung in England und später in Bengalen erschienen ist, wann Indien die Segnungen einer regelmässigen Dampfschiffverbindung mit England erhalten hat. Schliesslich spricht er sogar der Landesmutter seinen versificirten und componirten Dank dafür aus, dass unter ihrem milden Scepter Calcuttas Strassen allnächtlich durch Gaslicht erhellt werden.

Wir haben diese kurze Charakteristik vorausgeschickt, um von vornherein festzustellen, dass wir es bei Tagore durchaus nicht mit einem ursprünglichen naiven Künstler zu thun haben, sondern mit einem Gelehrten, der sich zum Zweck gesetzt hat, die Früchte der Gelehrsamkeit und zwar speciell der altindischen Musikgelehrsamkeit praktisch zu verwerthen. Es geht aus dem, was die englischen Forscher über indische Musik, Jones und Willard, sowie Tagore selbst mittheilen, hervor, dass sich die jetzigen Musiker Indiens wenig um Theorie kümmern. Als Jones zufällig in einem älteren Werke, dem Rägavibhoda des Gelehrten Soma das beste theoretische Werk über indische Musik entdeckte, war es den einheimischen Musikern gänzlich unbekannt und den einheimischen Gelehrten kaum dem Namen nach bekannt. Es scheint in Indien zu sein, wie zum Theil auch bei uns, die Gelehrten kümmern sich wenig um Musik und die Musiker gar nicht um Gelehrsamkeit. Tagore's Bestreben nun geht dahin, nach Maassgabe der alten Theoretiker, von denen er durchgehends den genannten Soma als erste Autorität bebandelt, die musikalische Composition praktisch auszuüben. Dass seine Poesie wenigstens nicht aus der Zeit, in der er lebt, hervorgegangen ist, sondern ihren Ursprung ganz der Gelehrsamkeit verdankt, ist schon daraus ersichtlich, dass er sich nicht eines der jetzt in Indien allein noch lebenden Volksdialekte bedient, sondern der todten Gelehrtensprache, des Sanscrits. Wenn wir daher Tagore's Compositionen als Specimina indischer Musik betrachten, müssen wir uns immer vor Augen halten, dass auch seine Musik, wie seine Poesie, möglicherweise mehr das Werk gelehrter Nachconstruction, als das Erzeugniss des heute in Indien herrschenden Musiklebens sind, dass wir es nicht sowohl mit heutiger indischer Musik, als mit Tagore'scher Reconstruction der alten indischen Musik zu thun haben. Dabei zu entscheiden, in wie weit Tagore im Einzelnen auf der wirklichen Musikübung des heutigen Indiens fusst und wie weit er seinen eigenen Ideen folgt, ist für uns sehr schwer. Einmal nämlich fehlen uns Notationen anderer indischer Musiker, weil, wie wir schon gesagt haben, die heutigen Musiker Indiens der Theorie und also auch der Notenaufzeichnung abgeneigt sind, dann sind die Notirungen englischer Forscher, welche als indische Melodien Eingang in unsere musikgeschichtlichen Werke gefunden haben, der Adaptation an unser Musiksystem durchaus verdächtig, namentlich wenn wir daneben die mit der indischen Theorie weit besser übereinstimmenden, für unser Ohr dagegen viel fremdartiger klingenden Tagore'schen Compositionen betrachten. Die Frage liegt also so: Beruht das Befremdende der Tagore'schen Compositionen gegenüber den z. B. von Ambros im ersten Band seiner Musikgeschichte veröffentlichten indischen Melodien darauf, dass Tagore's Werke Producte gelehrter Nachconstruction sind, jene Melodien aber Erzeugnisse des naiven Volksgeistes, oder dar-

Digitized by Google

auf, dass Tagore allein uns echt Indisches liefert, jene Melodien aber von den englischen Forschern ungenau aufgefasst und nach Maassgabe unseres Tonsystems und unseres rhythmischen Gefühls notirt worden sind?

Ich bin weit davon entfernt, in den folgenden Auseinandersetzungen diese schwierige Frage lösen zu wollen; das Einzige, was mir als Zweck derselben vorschwebt, ist, dem Leser an der Hand einer kleinen Gesangscomposition eines indischen Gelehrten eine deutlichere Vorstellung von indischer Musik zu geben, als er sie aus den üblichen musikgeschichtlichen Werken gewinnen kann, wobei ich das Hauptgewicht auf das eigenthümliche Verhältniss zwischen poetischer Form und musikalischem Rhythmus, welches sich in dieser Composition darstellt, legen möchte.

Die Composition, die wir aus vielen anderen ausgewählt haben, weil sie Eigenthümlichkeiten der indischen Musik in Melodie und Rhythmus in ausgeprägter Weise vereinigt, hat Tagore veröffentlicht im Anfang eines Werkes, das die beste, wenn auch noch lange keine gute, theoretische Auseinandersetzung über indische Musik enthält; es ist betitelt: Six principal rágas, with a brief view of Hindu music. Der Anhang enthält vier Gesänge aus den berühmten Dichters Jayadeva*) Hirtengedicht Gîtagovinda, welche Tagore selbst in Musik gesetzt hat.

Der Gîtagovinda, eines der vorzüglichsten Werke der Sanscritliteratur, ist ein lyrisch-dramatisches Gedicht, in welchem die Liebe des Gottes Krishna, den indischen Bacchus, und der Gopî (wörtlich Kuhhirtin) Rádhá dargestellt wird. Die in den hier componirten Versen vorausgesetzte Situation ist folgende: Krishna, der seiner Göttlichkeit unbeschadet als ein flatterhafter Bursche dargestellt wird, hat die Geliebte vernachlässigt. Diese ist darüber in grosses Leid versunken und deshalb singt die Gefährtin Rádhá das folgende Lied, indem sie dem Gotte die Leiden Rádhás schildert. Dasselbe besteht aus 8 Strophen, alle gebaut wie der dritte und vierte Vers unseres Stückes; zwischen diese Strophen werden unser erster und zweiter Vers als Refrain eingeschoben. Da wir hier nur die erste Strophe mittheilen, habe ich eine bei Tagore nicht stehende, aber durch seine anderweitigen Auseinandersetzungen begründete da capo- und fine-Bezeichnung zugesetzt. Ausserdem habe ich nur in einem Punkte die Tagore'sche Notation modificirt. Tagore ist nämlich in dem Irrthum befangen, wenn wir drei, fünf, sechs Noten mit einem Bogen verbinden und die betreffende Zahl dazu setzen, so bedeute das, dass diese drei, fünf oder sechs Noten den rhythmischen Werth einer einzigen Note gleicher Gattung besitzen, also $\overset{3}{\overbrace{\text{♪♪♪}}} = \text{♪}$, $\overset{3}{\overbrace{\text{♬♬♬}}} = \text{♬}$ u. s. w. Wenn man daher nicht bei ihm unmögliche $\frac{1}{16}$-Takte statuiren will, muss man alle seine Triolen, Quintolen und Sextolen in die nächst kleinere Notengattung verwandeln, also statt $\overset{3}{\overbrace{\text{♬♬♬}}}$ setzen $\overset{3}{\overbrace{\text{♪♪♪}}}$ und statt $\overset{3}{\overbrace{\text{♪♪♪}}}$ $\overset{3}{\overbrace{\text{♩♩♩}}}$. Die Uebersetzung, die wir den Sanscritversen beifügen, ist die vortreffliche Rückert'sche**); unserem Zwecke gemäss, die deutschen Worte der Composition Note für Note anzupassen, waren wir jedoch genöthigt, einige kleine Veränderungen und Zusätze zu machen.

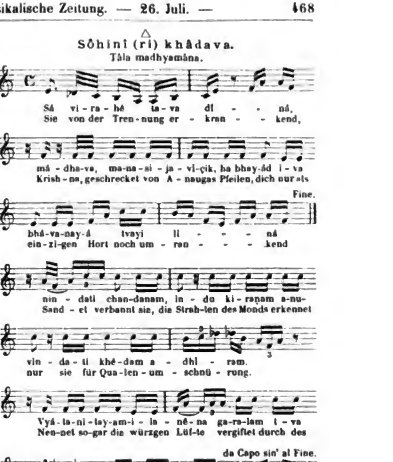
*) Ich transscribire das Indische nach der jetzt allgemein angenommenen englischen Weise, wonach c = tsch, j = dsch, eh = tschh, ç = ss, y = j, sh = sch, v = w, also hier zu sprechen Dschajadewa.

**) Veröffentlicht in »Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes« d. Bl.

△

Sôhinî (ri) khâdava.

Tâla madhyamâna.



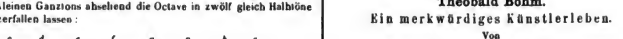
I. Tonsystem.

Das indische Tonsystem beruht auf einer Scala, die unserer Cdur-Scala auffallend verwandt ist, in einem Punkt jedoch sich so charakteristisch von ihr unterscheidet, dass von einer gegenseitigen Beeinflussung nicht die Rede sein kann. Die Namen der indischen Scala sind: Sharja, Rishabha, Gândhâra, Madhyama, Panchama, Dhaivata, Nishada. Die Anfangssilben dieser Namen gelten als Tonzeichen und dienen zur Solmisation. Sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni entsprechen unserm *c, d, e, f, g, a, h* oder *ut, re, mi, fa, sol, la, si* mit der einzigen Ausnahme, dass in unserer reinen, nicht temperirten Scala zwischen *g* und *a* ein kleiner, zwischen *a* und *h* ein grosser Ganzton liegt, wodurch einzig die Sexte *c–a* das richtige Verhältniss 3 : 5 erhält, während die indische Theorie ihr dha, das unserem *a* entspricht, zu hoch ansetzt, indem sie zwischen pa und dha (*g* und *a*) einen grossen, zwischen dha und ni (*a* und *h*) einen kleinen Ganzton annimmt. Da ihre Theorie ganz auf dem Gehör beruht, ist auch ihre Angabe des Unterschiedes zwischen grossem und kleinem Ganzton falsch. Sie theilen nämlich die ganze Scala in 22 Çruti*) ein und rechnen auf den grossen Ganzton 4 Çruti, auf den kleinen deren 3 und auf den Halbton deren zwei. Die Vergleichung ergiebt also folgendes:

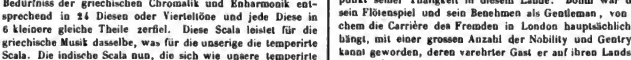
*) Bei Ambros und anderwärts steht constant Struti, was wohl auf einen Druckfehler zurückzuführen ist. Dem Worte çruti, nom. çrutis würde griechisch ein klytis vom Verbum »klyo« ich höre, entsprechen, verwandt ist das lateinische »cluo« und »inclitus«. Çruti heisst demnach »das Hörbare«, d. h. das kleinste Intervall, das vom Ohr noch deutlich empfunden wird.

Digitized by Google

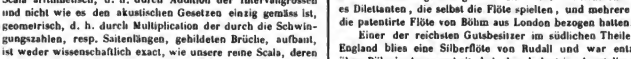
Wir haben nun neben der angegebenen reinen Scala die temperirte, in der wir von dem Unterschied des grossen und kleinen Ganztons absehend die Octave in zwölf gleich Halbtöne zerfallen lassen:



Diese Scala bietet den grossen Vortheil leichter Transposition und Modulation. Die Griechen hatten durch den Aristoteliker Aristoxenus ebenfalls eine temperirte Scala erhalten, die dem Bedürfniss der griechischen Chromatik und Enharmonik entsprechend in 24 Diesen oder Vierteltöne und jede Diese in 6 kleinere gleiche Theile zerfiel. Diese Scala leistet für die griechische Musik dasselbe, was für die unsrige die temperirte Scala. Die indische Scala nun, die sich wie unsere temperirte Scala arithmetisch, d. h. durch Addition der Intervallgrössen und nicht wie es den akustischen Gesetzen einzig gemäss ist, geometrisch, d. h. durch Multiplication der durch die Schwingungszahlen, resp. Saitenlängen, gebildeten Brüche, aufbaut, ist weder wissenschaftlich exact, wie unsere reine Scala, deren Vertreter im Alterthum hauptsächlich der in der römischen Kaiserzeit lebende Mathematiker Ptolemaeus ist, noch auch für die musikalische Ausübung so praktisch, wie unsere Halbtonscala, oder des Aristoxenus' Vierteltonscala. Wenn wir z. B. von C-dur nach F-dur gehen, so verändern wir bei temperirter Stimmung nur A in ♭, wenn der Indier dagegen aus dem Sharjagráma, seinem C-dur, nach dem Madhyamagráma, seinem F-dur, umstimmt, so muss er nicht nur ni (A) um zwei çruti (1/2 Ton), sondern auch dha (a) um eine çruti (1/4 Ton) erniedrigen:



Noch complicirter ist Es-dur, genannt Gándháragráma, neben Madhyamagráma die einzige von Tagore dargestellte Transpositions-Scala:



wo fünf Töne in verschiedener Weise erhöht und erniedrigt werden müssen.

Wenn irgend etwas geeignet ist, auf die indische Musik im Vergleich zur antiken griechischen und unserer modernen ein ungünstiges Licht zu werfen, so ist es dies unausgebildete Transpositionssystem, nicht deshalb, weil es an sich theoretisch mangelhaft ist, sondern weil es beweist, dass die musikalische Praxis nie das Bedürfniss gefühlt hat nach freierer Modulation, durch welche allein die Möglichkeit längerer abwechslungsreicher Tonstücke geboten wird; denn hätte die praktische Musikübung je dies Bedürfniss gefühlt, so wäre gewiss die Theorie entsprechend vervollständigt worden.

Tagore geht in allen seinen Compositionen der Benennung nach von dem Sharjagráma (C-dur) aus, so dass auch da, wo eigentlich eine Tonleiter mit dem Grundton ma (*f*), wie in unserm Stücke, zu Grunde liegt, ma (*f*) nicht sa (*c*) genannt wird, sondern den Namen ma (*f*) beibehält.

[Schluss folgt.]

Theobald Böhm.

Ein merkwürdiges Künstlerleben.

Von

Professor Dr. v. Schafhäutl.

(Fortsetzung.)

Ein englischer Flöten-Dilettant. Erfahrungen in England.

Böhm's öffentliches Auftreten in England bildet einen Lichtpunkt seiner Thätigkeit in diesem Lande. Böhm war durch sein Flötenspiel und sein Benehmen als Gentleman, von welchem die Carrière des Fremden in London hauptsächlich abhängt, mit einer grossen Anzahl der Nobility und Gentry bekannt geworden, deren verehrter Gast er auf ihren Landsitzen sehr oft beinahe gezwungener Weise war. Namentlich waren es Dilettanten, die selbst die Flöte spielten, und mehrere, die die patentirte Flöte von Böhm aus London bezogen hatten.

Einer der reichsten Gutsbesitzer im südlichen Theile von England blies eine Silberflöte von Rudall und war entrückt über Böhm's Anwesenheit bei der Industrie-Ausstellung in London. Böhm musste mit ihm aufs Land. Ein fürstlicher Glanz umgab da unsern Künstler. Er hatte einen eigenen Bedienten. Der Baronet hatte einen Adoptivsohn, einen gewaltigen Nimrod — ein Stall der schönsten Pferde, Carossen aller Art waren bereit für ihn zum Gebrauche. Böhm hatte nichts zu thun, als des Abends mit dem Baronet Duette zu blasen und hie und da in der Behandlung der neuen Flöte nachzuhelfen. Der Baronet studirte eines Nachmittags an einem Duett, das sie Abends mit einander blasen wollten. Eine Passage wollte durchaus nicht gelingen. Der Baronet liess nicht ab, blies wieder und wieder, und wie das bei solchen Stellen, die man forciren will, zu gehen pflegt — die Passage ging immer schlechter. Der Baronet endlich im vollsten Zorne warf seine Silberflöte hinter die Thüre. Da lag sie nun — ein Trümmerhaufen. Dieser Anblick hatte den Zorn des Baronets rasch gedämpft. Böhm trat gerade in den Salon. »Böhm, gehen Sie mir ihre Flöte — fordern Sie, was Sie wollen. Sehen Sie hier meinen Wahnsinn!« Böhm lächelte — er hiess den Bedienten Alles auf dem Boden sorgfältig zusammen zu kehren, die Stücke in eine Schachtel zu legen und sie auf Böhm's Zimmer zu bringen. Böhm fragte: Haben Sie keinen Uhrmacher in der Nähe? »Ja, in dem Städtchen Horsham ist mein Uhrmacher.« . . . Morgen Abend blasen wir wieder mit einander ein Duett, tröstete Böhm. Der Baronet sah ihn zweifelnd an. Den nächsten Morgen führte ein glänzender Zweispänner unsern Böhm nach Horsham zum Uhrmacher. Ich habe hier die Trümmer der Flöte Ihres Baronets, wollen Sie mir wohl erlauben, Sie in Ihrer Werkstätte wieder zusammen zu setzen. Der Uhrmacher willigte gern ein, war der aufmerksamste Zuschauer, während Böhm feilte, löthete, polirte, die Klappenträger wieder in ihre richtige Linie brachte und festlöthete u. s. w. Nach Verlauf von sechs Stunden war die Flöte fertig, wie neu — Böhm dankte dem Uhrmacher aber noch mehr; denn er hatte dabei ein vortreffliches Löthmittel kennen gelernt, das bis zu ihm noch nicht gedrungen war — das Zinkchlorid, oder wie es die Techniker nennen, Chlorzink. Der Baronet war entzückt über die neue Flöte, die so schön war, als ob sie eben aus den Händen Rudall's gekommen wäre. Sie sprach noch leichter an als vorher. Der Baronet wandte alle Mittel an und versuchte alle Wege, Böhm in seinem Landhause fest zu halten; allein Böhm musste zur Jury nach London.

Digitized by Google

Der Baronet entliess ihn mit dem Versprechen, bald wieder zu kommen. Allein die Wege Böhm's waren andere — Böhm hat seinen Freund und so viele andere seiner englischen Freunde nicht wieder gesehen. Böhm hatte nämlich während seines Aufenthaltes in England neben seinem Flötenspiele seine Blicke natürlich auch auf das unbeschreiblich grossartige, technisch-mercantile Leben und Treiben dieses Inselvolkes gerichtet, wovon er in allen Ländern des Continents kaum eine Spur fand. Die gigantischen Eisenwerke, die englische Gussstahl-Fabrication interessirten ihn um so mehr, als er englischen Gussstahl in seiner Werkstätte zu Schrauben, Körnern und Achsen nöthig hatte.

Mechanismus und Mangelhaftigkeit der bisherigen Flöten.

Böhm schritt, so bald er in München eintraf, ohne Zeitverlust mit der ihm eigenen Energie an die Ausführung seines Planes, nämlich an die gänzliche Umgestaltung der Flöte und ihres Griffsystemes. Böhm liess die Fingerstellung vor der Hand ganz aus den Augen und sein Hauptaugenmerk war, die Grifflöcher an seinem neuen Rohre so zu stellen, dass die ganze chromatische Scala so rein und voll, als es die Theorie forderte, geblasen werden konnte. Denn alle die Flöten, welche vor Böhm's Erfindung gebaut wurden, gründeten sich auf rein empirische Versuche. Die rationelle Scala auf der Flöte musste nach demselben Principe geschaffen werden, nach welchem z. B. die Orgelbauer durch ihre Pfeifen die chromatische Scala hervorzubringen im Stande sind. Es ist natürlich bekannt, dass jede Pfeife, je kürzer man sie macht, desto höher tönt. So stimmen die Orgelbauer ihre Orgelpfeife, wenn sie zu tief klingt dadurch höher, dass sie oben an ihrem Rande abschneiden, so lange bis sie die nöthige Höhe erreicht hat. Stimmt die Orgelpfeife bedeutend zu hoch, so ist der Orgelmacher genöthigt, ein Rohrstück oben an den Rand zu löthen oder anzuleimen, bis die Pfeife die verlangte Tiefe erreicht hat. Ebenso verkürzt der Violinspieler seine Saiten, je höhere Töne er erhalten will, und die e^{III} Saite auf dem Griffblatte durch die Finger giebt z. B. die Octave oder das e^{IV}, wenn er nahezu die Hälfte der Saite gegriffen oder diese Saite um die Hälfte verkürzt hat. Nahezu verhält es sich ebenso mit den Pfeifen der Orgel — wobei der Orgelbauer zu einer diatonischen Octave 8, zu einer chromatischen aber 13 Pfeifen braucht. Würde nun der Flötenmacher seine Flöte in dieser Weise immer mehr und mehr abschneiden, so würde er natürlich nach 13 Verkürzungen zuletzt auch die Octave des Flötenrohrs erhalten. Um aber alle Töne, z. B. einer Octave, durch ein einziges Rohr hervorbringen zu können, ohne sie successive abzuschneiden, so hat die Natur die ersten Bläser selbst darauf geführt, dass sie ein Seitenloch in ihr Rohr schnitten oder bohrten. Es entstehi dadurch eine ähnliche Wirkung, als ob die Pfeife abgeschnitten worden wäre. Ein weiterer Vortheil dieses Seitenloches ist: man darf nur den Finger auf das Loch legen und also das Loch verschliessen, so hat man die ganze Pfeife und ihren Grundton wieder. Für jeden Ton auch in der diatonischen Scala ein Seitenloch einzuschneiden, wären 8 Löcher vonnöthen. Allein man hatte nur sechs Finger, dagegen sieben Töne oder mit der Octave acht in der diatonischen Tonleiter, denn der Daumen musste zum Halten der Flöte verwendet werden, und der kleine Finger war beim Spielen der Querflöte zu kurz. Man schnitt deshalb unten drei Löcher für die rechte Hand, oben drei Löcher für die linke Hand, so dass sie von den Fingern gut gedeckt werden konnten, in gleicher Entfernung von einander. Wenn der Grundton der Flöte d war, so gab das zweite Loch e, das dritte fis, da mangelte nur das f. Das f konnte bei dieser Art der Löcherstellung nur auf indirecte Weise erzwungen werden, sowie dies bei mehreren und namentlich den meisten Tönen der chromatischen Scala der Fall war. Gerade diese Eigenthümlichkeit des Instrumentes bildete einen Hauptmangel der alten Flöte.

Wir haben oben gesehen, das Seitenloch wirkt so, als ob die Flöte abgeschnitten wäre, aber nur zum Theil so, oder das Seitenloch ist zu klein, um eine volle reguläre negative Welle dem Durchmesser der Flöte entsprechend eintreten zu lassen. Das Flötenrohr konnte deshalb an der Stelle des Seitenrohrs, welches das fis angab, nicht als völlig abgeschnitten betrachtet werden. Die Luftsäule unter dem fis-Loche wirkte noch immer auch beim offenen e-Loche mit; wenn man nun, während das Grifloch, welches das fis giebt, offen ist, das unter dem fis liegende Grifloch, welches das e gab, wieder mit dem Finger verschliesst, so drückt die unter dem Grifloche fis noch mitvibrirende Luftsäule den Ton herab, und man erhält statt fis das verlangte f. Allein dieser Ton ist im Vergleich zu den übrigen dumpf und hat einen andern Toncharakter. Man nannte diese Griffe, weil zwischen zwei Fingern, welche zwei Grifflöcher verschlossen, ein Grifloch offen blieb, Gabelgriffe, und mittelst dieser Gabelgriffe war es möglich, die ganze diatonische Scala und ihre Octave heraus zu zwingen. Die Franzosen fügten noch über dem d und zwischen dem e ein neues Loch hinzu für das dis, das indessen durch eine Klappe geschlossen werden musste, weil der Finger, dasselbe zuzudrücken, fehlte. Nun liessen sich auch die chromatischen Töne hervorbringen, aber diese chromatischen Töne waren so sehr von den übrigen Tönen der Scala verschieden und zum Theil so unrein, dass man höchstens nur zwei Scalen vollkommen rein erhielt.

Verbesserungsversuche.

Deshalb sannen die Flötisten bei der immer mehr sich entwickelnden Instrumentalmusik die Töne der Flöte, welche durch Gabelgriffe hervorgebracht werden mussten, rein und den übrigen gleich zu erhalten. Sie bohrten deshalb neben den Löchern der diatonischen Scala neue Tonlöcher, die man, da zu ihrer Deckung Finger fehlten, mit einem Klappenventile oder einer Klappe verschloss, welche von einer Feder auf das Grifloch niedergedrückt wurde. Man musste natürlich dabei das Griffende der Klappe in den Bereich eines der sechs Finger bringen.

Die erste Klappe dieser Art wurde von den Franzosen über einem Grifloche angebracht, das zwischen dem ersten d-Grifloche und dem nächsten hohen e-Grifloche eingebohrt, den Halbton zwischen d und e, nämlich das dis angab.

Diese dis-Klappe war lange die einzige Klappe an der Flöte. Ihre Erfindung wird auch dem berühmten deutschen Flötisten *Quantz* zugeschrieben. Sie wurde in den Bereich des fünften Fingers geführt. Endlich wagte man sich einige Schritte weiter. Die Flötenmacher fügten der dis-Klappe eine zweite hinzu, welche das gis angab. Die gis-Klappe wurde für den kleinen Finger der linken Hand zugerichtet; endlich kam die b-Klappe, welche der Daumen der linken Hand regieren musste. Eine solche nach Grenser'schem Systeme von Böhm selbst gedrehte Flöte war es, auf welcher er seine Studien begann. So kam es, dass man immer mehr und mehr Klappen der alten Flöte hinzufügte. So hatte man noch eine Klappe für das f hinzugefügt — da war aber kein Finger mehr übrig. Ihr Spiel musste nun dem übrigen Finger übertragen werden, der, wenn er das F erklingen lassen sollte, von seinem Grifloch auf die Klappe hinüber gleiten musste.

Immer hat man die alte D-Flöte mit ihren sechs Grifflöchern als Basis behalten, und was sich aus diesen Löchern nicht herausbringen liess, durch weitere Nebenlöcher zu ersetzen gesucht, die natürlich mit Klappen verschlossen werden mussten, so dass die alte D-Flöte zuletzt 14 Klappen erhielt. Endlich

Digitized by Google

wurde der untere Theil der *d*-Flöte, ihr sogenannter Fuss, verlängert, so dass man statt des *d* das *c* erhielt. Man kümmerte sich natürlich nicht darum, an welcher Stelle die Flöte abgeschnitten z. B. das *e* gegeben haben würde, man setzte das *e*-Loch so hoch, dass es eben der Finger decken konnte.

So mussten von der *c*-Flöte von Böhm, welche *c* stimmt und 618,5 mm lang ist, 37,6 mm abgeschnitten werden, um *cis* zu erhalten. Bei den engen Grifflöchern der Böhm'schen Flöte aus dem Jahre 1829 war das Grifloch auf 50 mm hinaufgerückt, das Grifloch steht also um 11,7 mm zu hoch, bei der neuen Flöte mit 1832 ist das Grifloch bereits dem wahren *cis*-Abschnitte sehr nahe gerückt. Da das kleine Grifloch der alten Flöte viel zu hoch der Finger halber gesetzt werden musste, so ist der Ton nicht so frei, als ob die Flöte an der Stelle des Griffloches abgeschnitten wäre, sondern die Schwingungen der oberen Luftsäule wurden durch das theilweise Mitschwingen der unter dem Grifloche liegenden Luftsäule in ihrer freien Entwicklung gehindert. Daher der charakteristische Ton der alten Flöte, ich möchte sagen, das Farblose, Matte der unteren Flötentöne. Deswegen gaben die Poeten der sentimentalen Periode des vorigen Jahrhunderts ihren verzweifelnden Liebhabern immer die Flöte in die Hand. Nur wenn sich die Luftsäule in den hohen Tönen in 4 oder 8 Aliquote theilt, da wurden dann die Töne schreiend genug, wenn sie nicht wieder durch Gabelgriffe, wie bei der alten Flöte, hervorgebracht werden mussten. Daher hat die alte Flöte als Orchester-Instrument höchstens im Solospiele Bedeutung, und deshalb die alte Frage: »Was ist schlimmer im Orchester als eine Flöte?« auf welche die Antwort folgte: »zwei Flöten«. Auch Mozart war kein Freund der Flöte.

Diese Krankheit der Flöte, welche sie zum Lieblingsinstrumente der Sentimentalität à la Werther und Sigwart gemacht hatte, musste geheilt werden und wurde in der That durch Böhm vom Jahre 1831 bis 1832 geheilt.

Die neuen Flöten von Böhm. Das Ringklappen-System.

Das erste grösstentheils geheilte Instrument war die sogenannte Ringklappen-Flöte Böhm's.

(S. Tafel I, Figur 3.)

Dieses erste gesunde Instrument war vom Stöpsel bis zum Ende 606 mm lang und 19 mm im Durchmesser. Böhm, der als Virtuose im Verlauf von 20 Jahren die grosse Unvollkommenheit der gewöhnlichen Flöte nur allzu sehr empfand, sah sehr bald, dass diese Unvollkommenheit zum grössten Theil von der falschen Stellung der Griff- oder Tonlöcher herrührte. Böhm fand die richtige Stellung auf dem Wege des rationellen Experiments.*)

Er schnitt das Rohr, welches den Ton *c* gab, so lange ab, bis das Rohr *cis* stimmte, und bestimmte diesen Punkt auf einem zweiten ganzen Rohre von gleichen Dimensionen und so fort bis zur Linken von $\bar{c}$ dann $\bar{c}$. Das zweite Rohr war sonach mit Punkten bedeckt, welche die Töne der *c*-Scala angaben, durch die Abschnitte der ersten Röhre bestimmt. Böhm bohrte nun an jedem der Punkte dieser Röhre ein Loch so gross, dass es mit dem Finger bedeckt werden konnte. Die Töne stimmten aber alle wegen der Kleinheit der Grifflöcher zu tief, Böhm corrigirte diese Grifflöcher auf einem dritten Rohre, indem er die Grifflöcher so weit gegen das Mundloch rückte, bis die Töne die verlangte Höhe erreicht hatten. Böhm hatte dadurch auf seinem Rohre 14 Tonlöcher erhalten, alle von gleicher Grösse und in ihrer rationellen Stellung zu einander. Man vergleiche damit die Löcher und die Lochstellung der besten englischen Flöte mit acht Klappen. Wir sehen Löcher von drei verschiedenen Grössen, das grösste in der Mitte! Durch diese 14 Tonlöcher liess sich die chromatische Scala von $\bar{c}$ bis zum $\bar{\bar{c}}$ in gleichmässig temperirter Stimmung mit ihrem vollen Klange erhalten. — Das war der erste Fortschritt im Baue der Flöte.

Zur Bedeckung dieser 14 Grifflöcher reichten natürlich die neun Finger der beiden Hände nicht mehr aus; allein dieser Umstand war für den mechanischen Genius unsers Böhm kein Hinderniss. Er trennte sinnreich das Griffende, den Stiel der Klappe von der Klappe selbst und brachte so das Griffende der Klappe unter den dazu bestimmten Finger und die Klappe selbst über das für sie geschaffene, vom Finger noch so weit entfernte Tonloch. Dies geschah einfach dadurch, dass er eine zarte Stahlachse, die er so lang, als nothwendig war, machen konnte, parallel mit der Flötenachse, also an die Langseite der Flöte stellte und natürlich rechtwinklig an einem Ende der Achse das Griffblatt oder den Stiel, am andern Ende die Klappe selbst anbrachte, welche das für sie bestimmte Grifloch zu schliessen hatte.

(S. Tafel I, Figur 3 und 4.)

Auch die Feder, welche die Klappe auf das Loch drückte, hatte man früher so roh als möglich construirt, in derselben Weise, wie z. B. die Schlosser ihre Federn an ihren Thürschlössern anbringen. Die Feder hatte dabei neben ihrer federnden Eigenschaft zugleich so irrationell als möglich eine gleitende und deshalb vibrirende Bewegung durchzumachen. Böhm benutzte deshalb zuerst goldene Federn, dann später ebenso sinnreich statt der goldenen Federn fein englische Nähnadeln, die er auf einem Bleche über der Spirituslampe so lange erhitzte, bis die weisse blanke Nadel blau erschien: nun war sie zur feinsten, vortrefflichsten Feder geworden. Er befestigte diese Feder unter der Klappenachse an einem Ende in ein kurzes Säulchen, das andere Ende drückte an ein an der Klappe angebrachtes kurzes Zäpfchen eine sogenannte Nase, wodurch natürlich die Achse mit der Klappe gedreht wurde. Die Feder wirkte hier nur durch ihre Elasticität, und der Weg, den sie mit ihrem drückenden Ende zu durchlaufen hatte, war auf ein Minimum reducirt.

Da nun wegen der mangelhaften Zahl der Finger ein Finger neben seiner Function die eines andern fehlenden Fingers zu übernehmen hatte, also auch neben seiner Function eine tiefer oder höher stehende Klappe zugleich nieder drücken musste, so verwandelte Böhm das Klappenende oder das Griffblatt der Klappe, welches am oberen Ende der Achse über das Grifloch zu stehen käme, in einen Ring, welcher das Grifloch umschloss, die Oeffnung desselben also frei liess, so dass, während der Finger das Grifloch schloss, derselbe Finger zugleich am unteren Ende der Achse die Klappe auf ihr Grifloch nieder drückte. Eine zarte Rinne, welche um das Grifloch herum in das Holz geschnitten wurde, nahm den niedergedrückten Ring auf und hinderte so den Finger nicht, zu gleicher Zeit das Grifloch zu decken. So hat Böhm auf diese Weise einen Finger gewonnen; denn der Finger, der oben das Grifloch schloss, schloss auch mittelst des Ringes die Klappe an dem tiefen Theile der Flöte. Auf diese sinnreiche Weise war es möglich, alle Tonlöcher, welche von dem Finger nicht mehr erreicht werden konnten, dennoch mittelst dieses mit anderen Tonlöchern beschäftigten Fingers zu decken, oder mit neun Fingern 14 Tonlöcher zu beherrschen, und es konnte nun die ganze chromatische Scala von $\bar{d}$ bis ins $\bar{\bar{b}}$, das ist 21 Töne, gespielt werden, ohne die Lage der Finger zu verändern.

Das ist die Geschichte der Entstehung des Ringklappen-Systems Böhm's, das mit der rationellen Löcherstellung an der Flöte aus dem Jahre 1832 stammt.

Die Flötenspieler waren über die neue Flöte sehr erfreut, desto weniger waren es die Flötenmacher; denn der Klappen-

*) *Böhm*, Ueber den Flötenbau etc. Mainz 1847, S. 24.

Digitized by Google

mechanismus Böhm's war das Werk eines Uhrmachers und konnte von dem Verfertiger musikalischer Instrumente nicht so nachgemacht werden, dass er seine Dienste erfüllte. Böhm hatte sich in München und anderen Orten auf seiner neuen Flöte mit dem grössten Beifalle hören lassen, unter Andern auch in einem Concert spirituel in München am 1. November 1832. Dort sagt der Referent in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, der sich eigentlich nur in Phraseo ohne Sachkenntniss erging: »Herr Böhm hat uns etwas Angenehmes hören lassen auf der Flöte, die er selbst mit eigener Hand und mit mehreren Klappen und neuen Oeffnungen erfinderisch zu höherem Effecte umgeschaffen.« *)

*) Allgemeine Musikalische Zeitung. 35. Jahrg. 1833. S. 44.

(Fortsetzung folgt.)

Die Familie Herschel.

(Schluss.)

Um 1779 bezog Herschel ein grösseres Haus, Nr. 19 in New King Street, hinter welchem sich ein Garten befand und welches nach dem Flusse hin frei lag. Hier machte er 1781 seine berühmteste Entdeckung, indem er den Planeten *Uranus* auffand (von ihm *Georgium Sidus* nach dem englischen Könige Georg III. genannt), und führte dann den Bau jenes vierzigfüssigen Teleskops aus, welches damals die ganze Welt in Erstaunen setzte.

Doch hören wir zunächst, wie es um die musikalischen Angelegenheiten von Caroline stand. Auch in der Musik wurde sie eine Art Factotum, wie im Hauswesen und mitunter auch in der mechanischen Werkstatt. Während der Vorbereitung zu den Oratorien, die in den Fasten aufgeführt werden sollten, schrieb sie aus den Partituren des Messias und des Judas Maccabäus die Stimmen für ein Orchester von beinahe hundert Mann aus, ebenso die Singstimmen aus dem Samson und hatte dabei die Sopranistinnen einzuschulen, deren Erste sie selbst war. Bei Gelegenheit ihres ersten öffentlichen Auftretens schenkte ihr der Bruder zehn Guineen zu einem Kleide, die allerdings redlich verdient waren. »Dass meine Stimme keine schlechte war (schreibt sie), schliesse ich daraus, dass Palmer, der Eigenthümer des Theaters in Bath, mir sagte, sie würde eine Zierde der Bühne sein; und als ich im Messias und Judas Maccabäus meine Recitative und Arien gesungen, hatte ich die Befriedigung, dass meine Freunde, die Marquise of Lothian und Andere, welche den Proben beiwohnten, mich beglückwünschten, weil ich den Text wie eine Engländerin ausgesprochen.« Es ist nicht zu bezweifeln — sagt Mrs. Herschel —, dass ihr Ruf als Sängerin, wenn sie auf der betretenen Bahn beharrt hätte, ein gesicherter gewesen wäre. Im folgenden Jahre war sie die erste Sängerin der Concerte, und man bot ihr ein Engagement für die Musikfeste in Birmingham an. Sie lehnte ab, weil sie nur unter der Leitung ihres Bruders singen wollte. Um diese Zeit empfing Wilhelm Herschel wiederholte Anerbietungen von Londoner Verlegern, einige seiner Vocal-Compositionen herauszugeben; aber mit Ausnahme des bereits erwähnten »Echo«, eines Wechselgesanges, ist nie etwas von ihm gedruckt erschienen. Diese Anerbietungen der Verleger beweisen, dass Herschel's musikalischer Ruf sich damals weit in England verbreitet hatte; die ersten Jahre, in welchen er die Schwester in seinen Concerten als Sängerin vorführte, müssen als der Höhepunkt seiner musikalischen Wirksamkeit angesehen werden. Die Abhaltung des regelmässigen Sonntagsgottesdienstes, der Concerte und Oratorien ging nun noch einige Jahre so fort. In hergebrachter Weise wurden dieselben zuweilen auch in Bristol aufgeführt, und dazwischen plagte sich die haushaltende Primadonna mit einer unredlichen Magd nach der anderen herum. So trieb man es bis Pfingsten 1782, wo Bruder und Schwester in der St. Margarethen-Kapelle zum letzten Male spielten und sangen. Bei Gelegenheit dieses letzten öffentlichen Auftretens wurde eins seiner oben erwähnten Anthems zu Gehör gebracht.

Zuletzt bedrängte die Astronomie die Musik immer mehr. Caroline erzählt von der letzten Saison: »Nun begann ein sehr fleissiger Winter; mein Bruder hatte sich verpflichtet, gemeinschaftlich mit Ronzini [Rauzzini?] die Oratorien zu leiten und sich für die Bezahlung der engagirten Künstler verantwortlich erklärt, denn sein Credit war bei Jedem, der einmal mit ihm zu thun gehabt hatte, der beste; aber er erlitt durch dieses Abkommen beträchtlichen Schaden. Trotz dieser Ueberhäufung mit Geschäften liess er den Spiegel für den 30füssigen Reflector niemals aus dem Sinne, und wenn er auf dem Wege von einem Schüler zum andern nur eine Minute Zeit gewinnen oder einem heimlich entwischen konnte, so kam er gewiss nach Hause, um zu sehen, wie weit die Männer mit dem Schmelzofen waren, der in einem untern, im gleichen Niveau mit dem Garten gelegenen Zimmer erbaut wurde. . . . Eines Morgens in der Passionswoche traf mein ältester Neffe *) ein, um uns einen Besuch zu machen. Vor der Thür stand eine Chaise, die uns nach Bristol zu einer Probe des Messias bringen sollte, welcher noch denselben Abend aufgeführt wurde. Der Dirigent, noch vertieft in das [astronomische] Gespräch mit seinem Freunde [Sir William Watson], musste es mir überlassen, die Notenkoffer mit den Stimmen für ein neunzig bis hundert Mann starkes Orchester **) zu füllen. Mein Neffe war die ganze Nacht gefahren, aber wir nahmen ihn mit uns, denn wir hatten ausser Freitag nicht einen einzigen Abend in der Woche, der nicht durch ein Oratorium in Bath oder Bristol in Anspruch genommen gewesen wäre. Bald nach Ostern erhielt die St. James-Kirche eine neue Orgel, welche durch zwei Aufführungen des Messias eingeweiht wurde, und auch dadurch war meines Bruders Zeit in Anspruch genommen.«

Der Wendepunkt in dem äusseren Leben Herschel's tritt ein mit seinem Besuche am königlichen Hofe. Als Musiker musste er dem Könige Georg III., der diese Kunst über alles liebte, ganz besonders sympathisch sein, und er hatte sich nun jeden Abend in den Musikaufführungen bei Hofe einzustellen, wo sein Neffe Griesbach spielte und wo der König sich mit ihm über Astronomie unterhielt. Nachdem der König Feuer gefangen hatte, begann auch der ganze Hof für Astronomie zu schwärmen, wie er längst für Musik geschwärmt hatte. Musik und Astronomie, diese beiden Geistesrichtungen, die in Herschel vereinigt waren, bildeten das Lebenselement jener tonangebenden Gesellschaft; man darf sich also nicht wundern, wenn der

*) *Georg Griesbach*, der Sohn ihrer, an den Militärmusiker Griesbach verheiratet gewesenen und nun bereits gestorbenen Schwester. Auch die Familie Griesbach hatte sich in England niedergelassen, und zwar in London, wo sie als geschickte Musiker ein gutes Fortkommen fanden und auch bei Hofe wohlgelitten waren; Georg Griesbach war ein regelmässiger Solist in den bestandig stattfindenden Abendconcerten des Königs. Hierbei müssen wir berichtigen, was oben Sp. 429, Z. 26 gesagt ist, nämlich dass schon der *Vater* von G. Griesbach in englischen Hofconcerten mitgewirkt habe. Dies ist ein Irrthum, eine Verwechslung mit seinem Sohne.

**) Vorhin gab Caroline Herschel die Stärke des Orchesters ebenfalls auf beinahe 100 Mann an. Aber obwohl sie darauf der *Sing*stimmen zu Samson ausdrücklich erwähnt, dürfen wir doch annehmen, dass Chor und Orchester, also Sänger und Instrumentisten *zusammen*, diese Zahl ausmachten, denn mehrere hundert Aufführende würden weder in den damaligen Concertsalen der Landstädte Platz gefunden haben, noch waren sie ohne grosse Schwierigkeit zu beschaffen gewesen. Im Uebrigen ist zu bemerken, dass das Orchester früher im Verhältniss stärker besetzt wurde, als jetzt, da es dem Chore an Zahl fast gleich stand.

Digitized by Google

hannoversche Militär-Hoboist für seine Bestrebungen volles Verständniss fand und nicht nur in der Wissenschaft, sondern bald auch in der Gesellschaft einen hohen Rang einnahm.

Es war aber keineswegs des Königs Meinung, dass es gut sei, diese Doppelthätigkeit bei Herschel bestehen zu lassen. Sondern die Musik sollte definitiv aufgegeben werden. Der König setzte ihm ein Jahrgehalt aus, für welches er als königl. Privat-Astronom in der Nähe des Hofes leben, die Gestirne beobachten und Instrumente bauen sollte. Die vielen Musikschüler in Bath warteten also vergeblich auf die Rückkehr des geliebten Lehrers; Herschel kehrte zwar endlich von seinem Londoner Besuche nach Bath zurück, aber nur, um seine Sachen zu packen und nach Datchet bei Windsor zu übersiedeln, was am 1. August 1782 geschah. Seine letzte musikalische Aufführung in Bath erfolgte bei einem Gottesdienste in der St. Margarethen-Kapelle, zu welchem Zwecke er, wie bereits erwähnt, einen feierlichen Chorsatz componirte.

Nicht nur die Musikfreunde und -Schüler in Bath waren über diese Wendung der Lage betrübt, sondern auch seine Schwester Caroline, die hiermit ihre musikalischen Lebenspläne, zu deren Verfolgung der Bruder sie in seine Nähe gezogen hatte, scheitern sah. »Die Trennung war schmerzlich für uns Alle,« schreibt sie, »und ich war besonders betrübt darüber, denn ich hatte bis dahin nicht Zeit gehabt, die Consequenzen in Ueberlegung zu ziehen, die daraus entstanden, dass ich es aufgab, mich unabhängig zu machen, indem ich (bei etwas weniger Unterbrechung meiner Studien) ein nützliches Mitglied der musikalischen Welt wurde. Aber abgesehen davon, dass mein Bruder Wilhelm mich vermisst haben würde, und in Verlegenheit gekommen wäre, besass ich nicht Muth genug, vor das Publikum zu treten, wenn ich seinen Schutz entbehrte.« Diesen Schutz gab das bescheidene Mädchen dann auch nicht auf, sondern fährt fort, dem Bruder auf eine beispiellose Art als Astronomin zu dienen, wie sie ihm bisher als Sängerin gedient hatte.

Wilhelm Herschel lebte von 1782 bis 1785 in Datchet, dann in Clay-Hall, und von 1786 an in Slough, wo er bis zu seinem am 25. August 1822 erfolgten Tode wohnte, und wo die Familie noch jetzt ihren Sitz hat. Nach dem Tode ihres geliebten Bruders ging Caroline Herschel nach Hannover zurück, um dort ihre, wie sie meinte, wenigen Tage zu beschliessen. Aber sie lebte dort bis zum 9. Januar 1848, erreichte also mit 97 Jahren 10 Monaten eins der höchsten Alter, welche dem Menschen beschieden sind. In der Astronomie erlangte diese überaus merkwürdige Dame durch mehrere Kometen-Entdeckungen wie durch literarische Arbeiten eine selbständige Bedeutung, so dass der König Friedrich Wilhelm IV. von Preussen ihr noch im Jahre 1846 durch Alexander v. Humboldt die goldene Medaille für Wissenschaft überreichen liess.

Von den übrigen Geschwistern stand der am 13. November 1745 geborne Johannes Alexander seinem grossen Bruder am nächsten. Er theilte mit ihm sowohl die musikalischen wie die mechanischen Talente. Als Musiker war er bedeutend durch sein Violoncellspiel, welches nicht von der Schwester allein »hinreissend« gefunden wurde. Schon vor dieser, nämlich 1816, kehrte er, 71 Jahre alt, nach Hannover zurück, »wo er (wie Holden sagt) in bequemer Unabhängigkeit, unterstützt durch die unermüdliche Freigebigkeit seines Bruders bis zu seinem Tode 1821 lebte. Eine Notiz über ihn in einer Bristolschen Zeitung [v. J. 1821] sagt: Alexander Herschel, Esq. starb am 15. März 1821 zu Hannover; er war als tüchtiger und feiner Musiker in Bath und Bristol bekannt; 47 Jahre lang bewunderten ihn die Besucher von Concerten und Theatern beider Städte als ersten Violoncellisten. Zu den ausserordentlichen Gaben Herschel's kam ein bedeutendes Talent für feinere Mechanik und Philosophie, und seine Verwandtschaft mit seinem Bruder Wilhelm war nicht geringer in der Wissenschaft, als im Blute.« (*Holden* S. 15.)

Der älteste der Brüder, Heinrich Anton Jacob, geboren 20. November 1734, ging von Anfang an mehr eigne und besondere Wege, obwohl er als der Aeltere und musikalisch Gewiegtere auf den vier Jahre jüngeren Wilhelm einen grossen Einfluss hatte. Ihn darf man mit Recht als den eigentlichen Musiker der Familie ansehen. Er war bedeutend als Violinspieler wie auch als Instrumentalcomponist. Von seinen Compositionen sind im Druck erschienen:

6 Quartette für Clavier, zwei Violinen und Violoncell. Op. I. Amsterdam. (1771 nach Fétis, »um 1775« nach Gerber.)

Sinfonie in D. (London.)

Sinfonie in F. (London.)

Im Manuscript kannte man ausserdem noch von ihm: Concerte für Clavier und für Violine, sowie auch Sinfonien. Einen anderen Druck von ihm führen wir zuletzt auf, weil es der einzige ist, welcher uns vorliegt. Es sind dies die oben von seiner Schwester erwähnten, der Königin gewidmeten Sonaten, die also schon um 1769 gedruckt sein müssen: »Six Sonates à deux Violons et la Basse composées et très humblement dediées à Sa Majesté Charlotte . . . par Jacob Herschel, Musicien de la Chambre de sa Majesté Britannique à Hannover. London. Printed for the Author, and sold by R. Bremner.«

Eine Zeitlang wirkte Jacob mit Wilhelm gemeinsam in Bath, kehrte aber bald nach Hannover zurück, wo er in der königl. Kapelle zuletzt Vice-Concertmeister war. Als solcher fand er hier 1792 plötzlich und auf unerklärte Weise seinen Tod, indem er im Felde bei Hannover erwürgt gefunden wurde.

Der als Geschichtschreiber der Musik bekannte englische Musiker *Charles Burney* wurde mit Wilh. Herschel befreundet und wandte sich ebenfalls noch in seinen alten Tagen der Astronomie zu. Burney verfasste sogar ein Gedicht über die Geschichte der Astronomie, welches natürlich in eine Lobrede auf seinen Freund Herschel auslief. Er las dasselbe Herschel vor, der, nachdem er einige Abschnitte gehört hatte, sagte: »er habe fast immer eine Abneigung gegen Poesie empfunden, da er sie als eine blosse Aneinanderreihung von schönen Worten, ohne irgend welchen nützlichen Zweck oder Liebe zur Wahrheit ansehe; wäre aber Wissenschaft und Wahrheit in so schönen Worten vereinigt, so würde er Poesie sehr gern mögen.« (Burney's Brief vom 28. Sept. 1798 an seine Tochter Madame d'Arblay.) Dieser Ausspruch ist Wilhelm Herschel nicht zu verargen, denn man kann die Poesie von Grund aus verkennen und dennoch nicht nur der grösste Astronom seiner Zeit, sondern auch noch ein ausgezeichneter Musiker sein.

ANZEIGER.

[140]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Moritz von Schwind's

Illustrationen

zu

FIDELIO.

In Kupfer gestochen von *H. Merz* und *G. Gonzenbach*.

Separat-Pracht-Ausgabe.

Mit Dichtungen von Hermann Kings.

Inhalt:

Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses. Erkennungs-Scene. Pistolen-Scene. Letzten-Abschluss.

Imperial-Format. Elegant cartonnirt.

Preis 12 Mark.

Digitized by Google

[444]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Behm, Eduard, Op. 2. **Fünf Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. *M* 2,25.
No. 1. *Abendsehnsucht.* »Wenn der Abend sich senkt.« — 2. »Wir hatten uns einst gemeint.« — 3. »Des Nachts in meinem Traume.« — 4. *Lied.* »Kalt und schneeiend weht der Wind.« — 5. *Liebesahnung.* »Wisseo os die blauen Blumen.«

Hofmann, Heinrich, Op. 50. **Wilhelm von Oranien.** Grosse romantische Oper in drei Aufzügen. Dichtung von *Roderich Fels.* Vollständiger Clavierauszug mit Text von Componisten.
Einzelo:
Barcarole. (Sopran.) »Gar oft warf ich den grüoen Wolen.« 75 ₰.
Lied. (Tenor.) »Dein denk' ich, du holde, du herrliche Frau.« 75 ₰.
Gebet. (Sopran.) »Vater über allen Sterneo.« 50 ₰.!
Gavotte. (Sopran.) »Ich lieb ein Wesen fein auserlesen.« 50 ₰.

Mozart, W. A., Concert (Köch.-Verz. No. 299) für Flote und Harfe mit Orchester-Begleitung. Mit Pianoforte bearbeitet von Karl Burchard. *M* 7,75.

Nicodé, Jean Louis, Op. 31. **Drei Etüden** für das Pianoforte.
No. 1. Fis moll. No. 2. F dur. No. 3. D moll. *M* 4,50.
— Op. 25. **Sonate.** G dur für Pianoforte und Violoncell. *M* 9,—.

Reinecke, Karl, Op. 134. **„Aus unseren vier Wänden".** Clavierstücke für die Jugend.
Heft 1. Aus den Kinderjagen. *M* 2,50.
- II. Kinderbuil. *M* 1,75.
- III. Weihnachtsbilder. *M* 1,50.

Wartenegg, Leo, Op. 3. **Sechs Gedichte** von *Ernst Zitelmann* für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. *M* 2,25.
No. 1. »Als ich für dich die Rose wollte brechen.« — 2. »Auf meineo Weg schien einst elo lichter Stern.« — 3. »Die Farbe der bunteo Welt erblich.« — 4. »Das sind so traumhaft schone Stunden.« — 5. »Sie lachte laut und scherzte wild.« — 6. »Schoo ist die Mitternacht vorbei.«

Zilcher, Paul, Op. 8. **Etüden** zur Ausbildung des 4. und 5. Fingers für das Pianoforte. *M* 3,—.

Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Serienausgabe. — Partitur.

Serie V. **Opern.**
No. 18. Die Entführung aus dem Serail. Komisches Singspiel in 3 Acten. (Köch.-Verz. No. 384.) *M* 12,—.

Einzelausgabe. — Partitur.

Serie VI. **Arien, Duette, Terzette und Quartette mit Begleitung des Orchesters.** Band 1. No. 1—12. *M* 9,90.
No. 1. Arie für Tenor. »Va, dal furor portato«. (K. No. 21.) 90 ₰. — 2. Arie für Sopran. »Conservati fedele«. (K. No. 23.) 60 ₰. — 3. Recitativ und Arie (Licenza) f. Tenor. »Or che il dovere« (K. No. 36.) *M* 1,05. — 4. Recitativ und Arie (Liceoza) für Sopran. »A Berenice e Vologeso«. (K. No. 70.) *M* 1,05. — 5. Recitativ und Arie für Sopran. »Misero me«. »Misero pargoletto«. (K. No. 77.) *M* 1,50. — 6. Arie für Sopran. »Per pieta, bell' idol mio«. (K. No. 78.) 60 ₰. — 7. Recitativ uod Arie für Sopran. »O temerario Arbace«. (K. No. 79.) 60 ₰. — 8. Arie für Sopran. »Se tutti i mali miei«. (K. No. 83.) 60 ₰. — 9. Arie für Sopran. »Fra cento affanni«. (K. No. 88.) *M* 1,35. — 10. Arie für Sopran. (Passionslied.) »Kommt her, ihr frechen Sunder«. (K. Nr. 146.) 30 ₰. — 11. Aria für Tenor. »Si mostra la sorte«. (K. No. 209.) 60 ₰. — 12. Arie für Tenor. »Con osseqnio, coo rispetto«. (K. No. 210.) 75 ₰.

Robert Schumann's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Herausgegeben von Clara Schumann.

Einzelausgabe.

Serie I. **Orchesterwerke.**
No. 4. Vierte Symphonie Op. 120.
Partitur *M* 12,—. Stimmen *M* 19,—.

Volksausgabe.

No. 486. **Schubert, Märsche** f. das Pianoforte zu vier Handen. *M* 2,30.

[443]

Musikdirectorstelle

zu besetzen mit 1. September d. J. beim philharmonischen Verein in Marburg a. Drau (Steiermark). Gehalt 600 fl. (1200 Mark). Erwünscht sind erfahrene Dirigenten, die in Violinspiel und Gesang, womöglich auch in Blasinstrumenten Unterricht ertheilen können. Gelegenheit zu reichlichem Nebeneinkommen vorhanden. Gesuche und Anfragen bis 10. August an die Vereinsleitung.

[445] Soeben erschienen in meinem Verlage:

SONATE

für

Pianoforte und Violine

componirt

und **Herrn Prof. Joseph Joachim** zugeeignet

von

Heinrich von Herzogenberg.

Op. 32.

Pr. 6 M 50 ₰.

ALLOTRIA.

6 Stücke

für

Pianoforte zu vier Händen

(Frau Emma Engelmann-Brandes zugeeignet)

von

Heinrich von Herzogenberg.

Op. 33.

Heft 1. *Pr. 5 M.* Heft 2. *Pr. 3 M.*

Einzeln:

No. 1 in Adur	Pr. 1 *M* — ₰.	
No. 2 in F dur	— — *M* 80 ₰.	
No. 3 in H moll	— 1 *M* 50 ₰.	
No. 4 in C moll	— — *M* 80 ₰.	
No. 5 in G dur	— — *M* 80 ₰.	
No. 6 in C dur	— 1 *M* 80 ₰.	

Psalm 116.

Für vierstimmigen gemischten Chor

a capella

componirt

und dem **Bach-Verein zu Leipzig** zugeeignet

von

Heinrich von Herzogenberg.

Op. 34.

Partitur 3 *M.* Stimmen à 50 ₰.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[444] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

ELOHENU

Hebräischer Gesang

für

Violoncello

mit Begleitung von kleinem Orchester oder Pianoforte

von

Friedrich Gernsheim.

Orchester-Partitur Pr. 1 *M* 50 ₰ netto.
Orchester-Stimmen Pr. 3 *M* 50 ₰. (Violine 1, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass à 15 ₰.)
Mit Pianoforte . . . . . Pr. 2 *M.*

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expeditioo: **Leipzig,** Am Rabensteinplatz 2. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährlicher Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 2. August 1882. **Nr. 31.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Sourindro Mohun Tagore, ein indischer Dichter-Componist. (Schluss.) — Theobald Böhm. Ein merkwürdiges Künstlerleben. (Fortsetzung.) — Deutsche Operngesellschaften in London 1882. — Anzeiger.

Sourindro Mohun Tagore, ein indischer Dichter-Componist.

Von **Felix Vogt.**

(Schluss.)

Für jedes Tonstück wird nun ein Râga oder eine Râgini festgestellt, was wir etwa mit Melodiegattung übersetzen können. Der Unterschied zwischen Râga und Râgini ist kein grundsätzlicher. Tagore nimmt sechs Râgas, d. h. Hauptmelodiegattungen an, Andere mehr theils mit anderen Namen.

In unserem Stücke herrscht die Râgini Sôhini, deren Wesen in folgenden Eigenthümlichkeiten besteht: 1) Die benutzte Tonleiter ist khâḍava, d. h. unvollständig, es fehlt ihr der Ton pa (*g*), 2) der Ton ri (*d*) trägt das Zeichen △, ist also um zwei çruti, d. h. einen Halbton vertieft, 3) von den benutzten Tönen kommt am häufigsten ma (*f*) vor, er heisst Vâdi, d. h. der Anzeiger, 4) am zweithäufigsten sa (*c*), er heisst Samvâdi, wobei zu bemerken, dass fast regelmässig der Samvâdi eines Râgas oder einer Râgini die Quinte des Vâdi ist, 5) die übrigen Töne der Scala heissen dann Anuvâdi und der ausgeschlossene pa (*g*) vivâdi (d. h. widersprechend), 6) die Râgini schliesst mit dem Vâdi, wie es im Indischen meist, aber durchaus nicht immer der Fall ist, 7) sie beginnt mit ga (*e*), einem Ton, der weder vâdi noch samvâdi ist, während gewöhnlich einer dieser beiden Anfangston ist.

Vâdi dürfen wir unbedenklich mit unserm Grundton identificiren. Wir haben also für die Râgini Sôhini eine *f*-Scala, die so aussieht:

f — a h c des e f

2 1 ½ ½ 1½ ½

8 çr. + 3 çr. + 2 çr. + 4 çr. + 5 çr. + 2 çr. = 22 çr.

Gegen unsere Uebung verstösst in dieser Scala einmal die übermässige Quart *f–h*, dann die kleine Sext (*f–des*) neben der grossen Terz (*f–a*); durch beide Umstände entsteht die Folge von zwei Halbtonintervallen *h–c c–des*, die in der Diatonik unmöglich ist. Vergleicht man das Griechische, das dem Indischen schon durch den Mangel der Harmonie und die Benutzung von Viertelstönen näher steht, und das daher von Tagore oft und gern, aber ohne jede Einsicht bei theoretischen Auseinandersetzungen zur Parallele herbeigezogen wird, so findet man auch dort keine volle Berechtigung zu einer solchen Tonreihe. Die chromatische dorische Tonleiter heisst zwar abwärts gehend

e des c h a ges f e,

so dass man nur *ges* auszuschliessen braucht, um die Tonreihe unserer Râgini zu bekommen, aber für den Griechen ist *a* unumgänglich Mese, d. h. der in der Melodie meist benutzte Ton, und kann unmöglich durch die Parypate *f* in dieser Function ersetzt werden.

Wenn wir uns die Tonart nach modernen Begriffen klar machen wollen, so liegt uns am nächsten der lydische Kirchenton:

f g a h c d e.

Das *des* neben *a* erinnert an das Vorkommen der kleinen Sext in Dur-Melodien und Dur-Accorden, welches den Theoretiker Hauptmann dazu geführt hat, neben Dur und Moll ein gemischtes Tongeschlecht zu statuiren, das auf der Stufe *f* heissen würde:

f g a b c des e f.

Die, für uns freilich ganz unmögliche Vereinigung des lydischen Kirchentons mit Hauptmann's gemischtem Tongeschlecht würde die Tonart der Râgini Sôhini ergeben:

f (g) a h c des e f.

Um zu zeigen, dass die Râgini Sôhini mit ihren chromatischen Intervallen keine Ausnahme von anderen Râgas und Râginis bildet, wollen wir hier die Tonreihen hersetzen, welche Tagore seinen sechs Râgas oder Hauptmelodiegattungen zutheilt, wobei wir die vorkommenden Dreiviertelton-Erniedrigungen durch einen darübergesetzten Punkt bezeichnen:

Çrirâga: *c d̈és e fa g ȧs h c*
1 6 1 2 1 6 2
vâdi *c* oder *dés*, samvâdi *ás*
Anfang *c*, Ende *c*.

Vasanta: *c des e fa — a h c*
2 5 1 6 1 2
vâdi *f*, samvâdi *c*
Anfang *c*, Ende *c*.

Bhairava: *c d̈és e f g as b c*
1 6 2 1 2 3 1
vâdi *f*, samvâdi *c*
Anfang *b*, Ende *c* oder *b*.

Pañchama: *c des e f g a h c*
2 5 2 1 1 3 2
vâdi *f*, samvâdi *c*
Anfang *f*, Ende *c*.

Megha: *c d e f g — h c*
1 3 2 1 8 2
vâdi *f*, samvâdi *c* oder *d*
Anfang *f*, Ende *d*.

Digitized by Google

Nattanârâyana: c d e f g a h c
4 3 2 4 4 3 2
vâdi *f*, samvâdi c
Anfang c, Ende c.

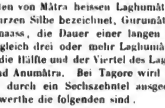
Von diesen sechs Tonreihen mit ihren Bestimmungen über Haupttöne und Anfangs- und Schlusstöne hat nur die allerletzte für uns nichts befremdendes und gerade von ihr macht Tagore, der von jedem Râga eine genau beschriebene und bildlich dargestellte Personification giebt, eine abschreckende Beschreibung: »Dieser Râga wird personificirt als ein mächtiger Krieger, welcher über das Schlachtfeld reitet. Sein Körper ist ganz mit Blut bespritzt. Dieser Râga wird im Winter gesungen,« und setzt noch dazu, dass er sehr selten im Gebrauch sei. Von dem ersten Râga dagegen mit dem doppelt vorkommenden Viertelton-Intervall heisst es: »Der Halbgott Çrîrâga, beriihmt über die ganze Erde, spielt zärtlich mit seiner Nymphe« u. s. w.

II. Melodiebildung.

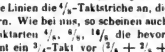
Unsere moderne Melodiebildung ist so sehr auf die Harmonie berechnet, dass es uns sehr schwer ist, uns gegenüber Melodien anderer Zeiten und anderer Völker, welche eine Harmonie in unserem Sinne gar nicht kannten, auf einen vorurtheilsfreien Standpunkt zu stellen. In der vorliegenden Melodie fallen uns die Stellen am wenigsten auf, für welche wir unwillkürlich den tonischen Dreiklang in F-dur als harmonische Grundlage supponiren können. An drei Stellen, die uns besonders abstossen, scheint geflissentlich die chromatische Verbindung *h-c-des*, die, wie wir gesehen, auch in drei Râgas (einmal als *h-c-dis*) vorkommt, hervorgehoben zu werden, so gleich am Anfang *e-des-c-h*. Es giebt dies dem Liede von vornherein einen klagenden Ton, der zum Texte recht gut passt. Durch die Auslassung von *g* kommt etwas Gebrochenes in die Melodie, die für uns geradezu widerwärtig ist, namentlich in der dreimal am Versende vorkommenden Figur *f-a-a-f*, wo wir das schlussvermittelnde *g* schwer entbehren. Monoton sind diejenigen Takte, wo der vâdi [*f*] oder samvâdi (c) stets wiederholt werden. Nach den nicht völlig klaren Angaben Tagore's ist es wahrscheinlich, dass solche Stellen dazu bestimmt sind, bei der Wiederholung des Stückes beliebig zu Coloraturen benutzt zu werden. Im letzten Takt ist der Ton *f* dreimal auf dieselbe Silbe notirt, eine bei uns ganz in Abnahme gekommene Verzierung, die bei Tagore sehr oft verwandt ist. Von einer Benutzung eines bestimmten Motivs der Melodiebildung findet sich weder hier noch sonst bei Tagore eine Spur. Das gleich Anfangs erscheinende charakteristische Intervall *e-des* kehrt nicht mehr wieder. Der Umfang der Melodie ist für ein so kurzes Stück ziemlich bedeutend, er umfasst eine verminderte Undecime *a-des*, und dabei ist die Höhe, besonders der Ton *c*, bedeutend mehr in Anspruch genommen als die Tiefe. Tagore giebt nirgends an, ob er eine Composition für hohe oder tiefe Stimme bestimme, und wo er über Ausdehnung der menschlichen Stimme spricht, die er zu $2^1/_2$ Saptakas oder Octaven angiebt, macht er eine Unterscheidung weder zwischen Männer- oder Frauenstimmen, noch zwischen Sopran und Alt oder Tenor und Bass. In einem andern Gesang Jayadeva's fordert er einen Stimmumfang von zwei Octaven von *h* bis *h*. An ungewöhnlichen Melodieschritten finden wir in unserem Stück eine übermässige Secunde *c-des*, eine verminderte Terz *des-h*, mehrmals *f-a-h*, das als übermässige Quart auffällt trotz des dazwischen gesetzten *a*. In jenem andern Gesang kommen sogar Septimen- und Nonensprünge vor. Alle diese Merkmale lassen schliessen, dass der Indier, oder wenigstens Tagore, auf die Natur der menschlichen Stimme wenig Rücksicht nimmt und dass es ihm an dem schon dem Griechen der alten Zeit eigenen Schönheitsgefühl fehlt, welches die mittlere Region, in der alle Stimmen gut klingen, ausschliesslich oder hauptsächlich zu benutzen lehrt.

III. Rhythmus.

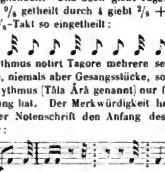
Der Rhythmus der indischen Musik bietet merkwürdige Analogien mit demjenigen der griechischen Musik und auch auffallende Abweichungen. Gemeinsam ist beiden das Ausgehen von dem Rhythmus der Poesie und in dem Rhythmus der Poesie die alleinige Berücksichtigung der Quantität, d. h. der sprachlichen Länge und Kürze der Silben und die völlige Vernachlässigung des Accentes. Wir beschränken uns hier auf den Bau der uns vorliegenden Verse des Jayadeva und deren Rhythmisirung. Das Grundelement des Rhythmus ist das Mâtra, ein Wort, das in der Philosophie die Monade bezeichnet. Die verschiedenen Arten von Mâtra heissen Laghumâtra, welches die Dauer einer kurzen Silbe bezeichnet, Gurumâtra, welches das doppelte Zeitmaass, die Dauer einer langen Silbe bedeutet; Plutamâtra ist gleich drei oder mehr Laghumâtra. Die Unterabtheilungen, die Hälfte und der Viertel des Laghumâtra heissen Ardhamâtra und Anumâtra. Bei Tagore wird das Laghumâtra in diesem Lied durch ein Sechszehntel ausgedrückt, so dass also die Notenwerthe die folgenden sind:



Mâtra schlechthin ist hier gleich 𝅘𝅥𝅯, denn das vorgeschriebene Taktmaass Madhyamâna soll nach Tagore immer 8 Mâtra enthalten. Madhyamâna ist also ein $^4/_4$-Takt oder genauer ein $^8/_8$-Takt, den wir als zwei $^4/_8$-Takte schreiben würden, weil Sechszehntel die vorherrschende Notengattung darin sind. Ich deute durch punktirte Linien die $^4/_8$-Taktstriche an, die uns die Uebersicht erleichtern. Wie bei uns, so scheinen auch bei den Indiern die geraden Taktarten $^4/_8$, $^6/_8$, $^{10}/_8$ die bevorzugten zu sein. Daneben kommt ein $^3/_4$-Takt vor ($^3/_8 + ^3/_8 + ^2/_8$). Ein Curiosum ist der indische $^9/_8$-Takt. Bei uns ist der $^9/_8$-Takt ein dreitheiliger Rhythmus, bei den Indiern aber ein viertheiliger. Wer nur dieses hört, hält das für eine contradictio in adiecto, für eine Unmöglichkeit. Und doch giebt Tagore Notationen in diesem Takt. $^9/_8$ getheilt durch 4 giebt $^2/_8 + ^1/_{32}$, also wird der indische $^9/_8$-Takt so eingetheilt:



In diesem Rhythmus notirt Tagore mehrere seiner Râgas ohne Wortunterlage, niemals aber Gesangsstücke, so dass es scheint, dass dieser Rhythmus [Tâla Ârâ genannt] nur für Instrumentalmusik Bedeutung hat. Der Merkwürdigkeit halber geben wir hier in unserer Notenschrift den Anfang des Râgas Nattanârâyana wieder:

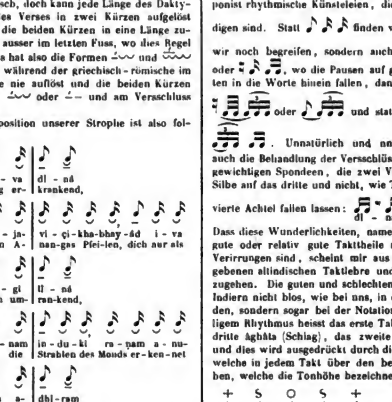


Da der Rhythmus vom Versbau abhängt, müssen wir vor allem den Bau der vorliegenden Verse feststellen. Die drei

Digitized by Google

letzten Verse haben den gleichen Bau und enthalten je 28 Laghumâtra, die wir zu theilen haben in 8 + 8 + 8 + 4 Laghumâtra. Der kürzere erste Vers enthält 12 Laghumâtra = 8 + 4. Der Rhythmus ist daktylisch, doch kann jede Länge des Daktylus ausser der letzten des Verses in zwei Kürzen aufgelöst werden, nie aber dürfen die beiden Kürzen in eine Länge zusammengezogen werden, ausser im letzten Fuss, wo dies Regel ist. Der indische Daktylus hat also die Formen ⏑⏑ und –⏑⏑ und am Versschluss ⏑– , während der griechisch-römische im Gegensatz dazu die Länge nie auflöst und die beiden Kürzen beliebig zusammenzieht, ⏑⏑ oder – und am Versschluss ebenfalls nur ⏑– .

Die rhythmische Disposition unserer Strophe ist also folgende:



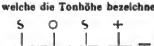
Dies ist der Versrhythmus, dem der musikalische Rhythmus in einer Weise theils folgt, theils widerspricht, die für das rhythmisch-musikalische Gefühl des Indiers höchst charakteristisch ist. Die grösste Abweichung besteht darin, dass die vier versschliessenden Spondeen (⏑–) von zwei Achteln, die ihnen eigentlich zukommen, auf 4 erhöht sind, so dass wir es nur noch mit rhythmischen Gliedern von 4 Achteln oder 8 Laghumâtra zu thun haben:

a. 1) 8 + 8
2) 8 + 8 + 8 + 8
b. 3) 8 + 8 + 8 + 8
4) 8 + 8 + 8 + 8.

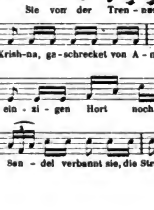
Da nun, wie wir gesehen haben, die Länge des versschliessenden Daktylus nie aufgelöst wird und ihm ausserdem durch den Reim ein besonderes Gewicht verliehen wird, so dürfen wir den Schluss ziehen, dass die von Tagore vorgenommene Verlängerung dar, schliessenden Spondeen, welche bei Auflösung der Länge (⏑⏑) nicht möglich wäre, eine althergebrachte und für dieses Versmaass gebotene ist.

Festgehalten ist bei der musikalischen Rhythmisirung, dass die drei (–⏑⏑) oder vier (⏑⏑⏑⏑) Silben, die einen Daktylus bilden, zusammen vier Laghumâtra, d. h. eine Viertelnote ausfüllen müssen, frei gestellt dagegen ist, wie diese drei oder vier Silben im Einzelnen auf die Viertelnote vertheilt werden. In diesem eng umschriebenen Gebiet erlaubt sich nun der Componist rhythmische Künsteleien, die für uns schwer zu würdigen sind. Statt finden wir nicht nur , was wir noch begreifen, sondern auch oder oder , wo die Pausen auf gute Taktheile und oft mitten in die Worte hinein fallen, dann die Triolenverbindungen oder und statt mit Triolen . Unnatürlich und unbefriedigend erscheint uns auch die Behandlung der Versschlüsse. Wir würden bei diesen gewichtigen Spondeen, die zwei Viertel ausfüllen, die zweite Silbe auf das dritte und nicht, wie Tagore, auf das zweite oder vierte Achtel fallen lassen: statt .

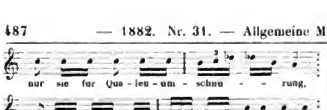
Dass diese Wunderlichkeiten, namentlich aber jene Pausen auf gute oder relativ gute Taktheile möglicherweise individuelle Verirrungen sind, scheint mir aus der von Tagore selbst gegebenen altindischen Taktlehre und Taktbezeichnung hervorzugehen. Die guten und schlechten Taktheile werden bei den Indiern nicht blos, wie bei uns, in der Ausführung unterschieden, sondern sogar bei der Notation angegeben; bei viertheiligem Rhythmus heisst das erste Taktheil sama (Zeichen), das dritte Aghâta (Schlag), das zweite und vierte viràma (Ruhe) und dies wird ausgedrückt durch die vier Zeichen: + S O S, welche in jedem Takt über den betreffenden Buchstaben stehen, welche die Tonhöhe bezeichnen, z. B.



Wenn wir in dem angeführten Gesangstück die genannten rhythmischen Künstlichkeiten eliminiren und an ihre Stelle die ursprüngliche rein daktylische Rhythmisirung treten lassen, so kommt uns dasselbe viel näher und wird für uns auch singbar mit dem deutschen Text. Mit diesem Versuche wollen wir hier schliessen, und wenn auch die Ausbeute aus dem indischen Musikgebiet uns wenig Anmuthendes geliefert hat, so besitzt sie um so mehr das Reiz des Fremdartigen und giebt uns darüber manchen Fingerzeig, wie wenig in der musikalischen Kunst allgemein gültige Principien angenommen werden dürfen, und welche grosse Verschiedenheit in der musikalischen Auffassung zwischen zwei stammverwandten Culturvölkern, von denen jeden seit undenklicher Zeit die Kunst der Töne gepflegt hat, bestehen kann.



Digitized by Google



Theobald Böhm.
Ein merkwürdiges Künstlerleben.

Von

Professor Dr. **v. Schafhäutl.**

(Fortsetzung.)

Gordon's Experimente im Flötenbau und trauriges Ende.

Böhm ging im Jahre 1833 wieder nach Paris, wo er am 9. Mai eintraf und ebenso grosse Bewunderung durch sein Spiel, wie durch seine neue Flöte erregte. Von da richtete er seine Schritte nach Londou, wo er mit seiner Flöte in Concerten und in den Zwischenacten im Theater auftrat, wodurch sich seine Flöte immer mehr Eingang verschaffte. Da suchte der schon einmal erwähnte Obrist Gordon sogleich seinen Freund Böhm auf. Gordon hatte die neue Flöte Böhm's studirt — Böhm's Löcherstellung gefiel ihm, allein sein Griffsystem wollte er dem alten Griffsystem angepasst haben, obwohl schon Drouet und Tulou sich dagegen ausgesprochen hatten. Böhm hatte, gleich bei seiner ersten Bekanntschaft mit ihm, Gordon immer die Unmöglichkeit nachgewiesen, 14 Grifflöcher mit 7 Fingern zu beherrschen. Gordon verliess enttäuscht, kurze Zeit, nachdem Böhm von London nach München abgereist war, London, setzte in Paris seine Arbeit mit seinen Verbesserungsversuchen an der Flöte fort; allein er war in seinem Erfolge wieder so unglücklich wie in London. Am 15. Februar 1833, nachdem Böhm auf seiner neuen Flöte im Jahre 1832 in München und Paris öffentlich aufgetreten war, schrieb Gordon endlich an Böhm einen Brief nach München, der im Originale vor mir liegt und so lautet:

Lausanne 15. Fevr. 1833.

Mon cher Monsieur!

Je suis depuis quinze jours de retour chez moi à Lausanne, après un séjour assez long à Paris, où je suis venu de Londres peu après vous avoir vu lorsque vous en êtes parti pour Munich.

Je n'ai pas perdu mon temps, et j'ai travaillé avec persévérance à une flûte nouvelle que j'ai faite moi-même, aussi bien que j'ai pu, et que je viens de terminer

Je ne vous ai point oublié, et j'ai toujours attendu que vous m'enverriez une flûte perfectionnée que vous proposiez de chercher à faire à votre retour en Allemagne. Selon votre offerte à Londres, je veux vous envoyer ma flûte en vous priant de m'en faire une belle sur ce modèle; ou que je possède entièrement le doigte pour la jouer. Je vous enverrai en même temps la tablature du doigte.

Je n'ai pas voulu vous envoyer ma flûte avant d'avoir reçu de vos nouvelles. Veuillez donc m'écrire à l'adresse ci-après: A Monsieur Gordon à Lausanne au Suisse, et de me dire la manière que vous croyez sûre de vous la faire parvenir sans accident; et si vous pourriez m'en faire une semblable, vous en occuper le plus-tôt possible. Dans l'espérance que ma lettre vous trouvera à Munich, je vous l'envoye à l'adresse que vous m'avez donné.

Acceptez l'assurance de toute ma consideration.

Votre devoue serviteur

Gordon.

P. S. Avez vous toujours vôtre bon ouvrier dont vous m'avez parlé à Londres?

J'ai vu Drouet à Paris. Il aprouve ma Flûte, mais il recule devant un changement dans le doigté. Tulou en est là aussi.

Böhm antwortete ihm und meinte, es sei am besten, wenn Gordon selbst nach Munchen kumme. Er setze ihm seine Fabrik und seinen besten Arbeiter (Grève) zu Gebote, er könne mit seiner Flöte so viel Versuche machen, als es ihm beliebe. Gordon folgte auch wirklich Böhm's Rathe, kam kurze Zeit nach Böhm's Antwurt gegen Ende März nach München und machte sich in Böhm's Werkstätte heimisch. Er war von der Vurzüglichkeit seines Systems so überzeugt, dass er unterm 15. Juli 1833 von München aus an den Instrumenten-Fabrikanten Mercier in Paris eine grosse Anzahl von Exemplaren, in welcheu er seine Ideen über seine neue Flöte ausemander setzte, sandte und ihn bat, den benannten Musikern und Flötenvirtuosen in Paris einhändigen zu wollen. Er lasse nämlich in München durch einen ausgezeichneten Arbeiter (Böhm's) seine vervollkommnete Flöte nach seinem Modelle verfertigen und werde nächstens nach London reisen. Der Brief lautet im Originale folgendermeise:

Monsieur! Connaissant depuis long-temps vôtre obligeance, je n'ai craints pas de vous demander un service. Il s'agit de faire remettre aux ci-apres nommés quelques exemplaires des imprimes que je vous adresse de Munich, ou je viens de faire exécuter par un habile ouvrier un instrument excellent d'après mon modèle. Je partirai prochainement pour Londres, où mon adresse est: 8, Coventry street, Strand 22. Veuillez m'y adresser un mot sur la reception des imprimés, que j'affranchis aussi loin que je puis. Nous comptrons plus tard vos debourses. Vous pouviez laisser vôtre adresse chez quelques uns des ci-dessous nommes, pourque, s'il se presente des amateurs, vous puissiez leur indiquer la mienne à Londres. Pour M. Pieyel, au magasin de musique, boulevard des Italiens, 6 exemplaires, pour Paccini idem nr. 11; Mr. Frey, place des victoires nr. 8, Schlesinger, rue Richelieu nr. 9; Mr. Laurent, facteur de flûtes, Palais royal 65; Mr. Tulou, rue des Martyrs nr. 27; Mr. Drouet, rue de l'Arcade nr. 28; Mr. Farrene, rue St. Marc nr. 21, Mr. Camus, rue Montmartre, en face de la rue Montorgeuil; Mr. Lemoine, rue de l'Echelle, nr. 9; Jeanet et Colelle, rue St. Honoré 193; au bureau de Mr. Fetis, redacteur du journal des beaux-arts, rue St. Lazare nr. 24.

Allein die erste nach seinem Modelle ausgeführte Flöte entsprach ihm nicht und seine Reise nach London unterblieb. Es wurden weitere Modelle gemacht und wieder verworfen. Eine Flöte wurde vollendet und an ihr so lange verändert und versucht, bis sie ganz unbrauchbar war — eine zweite theilte dasselbe Schicksal. Endlich kam eine dritte zu Stande, die seiner Idee genügte. Nach der Arbeit beinahe eines ganzen Jahres verliess Gordon München, ging nach Paris und publicirte da einen lithographirten halben Bogen, auf welchem seine Flöte nebst dem dazu gehörigen Griffsystem in Lithographie dargestellt war, den er auch im Jahre 1834 an Böhm sandte und der ebenfalls im Originale in meinen Händen ist. In der Anweisung seines Griffsystems auf der ersten Seite erklärt er: «La supposition de deux Clefs de Fa naturel et leur remplacement par un Clef de Fa dièze est une Idee dont l'application offre de grands avantages. L'Idée de cette Clef de Fa dièze communiquée par Mr. T. Boehm de Munich a été avec son agrément adoptée pour la présente Flûte dont elle complette les moyens d'exécution.» Dies Bekenntniss stammt aus dem Jahre 1834, nachdem Gordon Böhm's Werkstätte bereits verlassen hatte.

In dieser neuen Flöte ist nicht mehr wie in der alten englischen Flöte Gordon's z. B. das *E*-Grifloch tz thef gestellt, gegen die übrigen Grifflöcher zu weit und noch überdies mit einer Klappe bedeckt. Das *e*-Grifloch hat nun ganz die Stellung wie in der Böhm'scheu Flöte. Gordon nannte seine Flöte Flûte diatonique. Man sieht die Aehnlichkeit in der Stellung der Grifflöcher mit der Flöte Böhm's, aus dessen Werkstätte sie hervorging. Dagegen tritt uns ein Gewirre von Klappen und Hebeln, das allerdings sinnreich, aber zur künstlerischen Ausführung irgend einer Passage viel zu unbehilflich war. Indessen Gordon liess seinen Muth und seine Ueberzeugung nicht sinken. Er arbeitete fort und fort an seiner Flöte. In einem andern in

Digitized by Google

Paris ausgeführten Instrumente, das Coche abbildet, ist das Klappengewirre in der Höhenlage noch grösser, ja ein Hebel ist mit einer Klappe sogar durch ein Drahtseil aus Stahldraht verbunden. Gordon schrieb, schon geisteswach, 1837 an den Arbeiter Böhm's, Grève, der ihm seine erste Flöte in München verfertigt hatte, sich mit ihm zu verbinden und eine Flötenfabrik für Paris, London, Wien etc. zu etabliren, obwohl Gordon schon ein Jahr zuvor alles Vertrauen zu seiner eigenen Flöte verloren zu haben schien, als er mit Böhm im Jahre 1836 wieder in London zusammentraf; denn er verlangte von Böhm eine Flöte nach Böhm's System. Gordon hatte durch seine Manie seine Vermögensverhältnisse ruinirt und sichen überhaupt sehr missmuthig; Böhm schrieb nach seiner Zurückkunft von München aus noch an Gordon in Lausanne, ob er eine solche Flöte nach seinem (Böhm's) System wünsche; allein seine Frau schrieb ihm, Mai 1838: Böhm möge die Sendung unterlassen, Gordon sei bereits sehr krank. Nun vernahm Böhm nichts mehr von ihm. Allein nach der Aussage eines Landsmannes von Gordon erfuhr man, Gordon habe seine Flöte in den Genfersee geworfen und sei im Irrenhause verstorben.

Verbreitung, Anerkennung und Anfechtung der Böhm'schen Flöte.

Ich lebte seit dem letzten Drittel der zwanziger Jahre ununterbrochen in den freundschaftlichsten Verhältnissen mit Böhm und musste noch überdies leider sein Biograph werden. Ich war mit den täglichen Vorkommnissen in Böhm's Werkstätte vertraut und habe alle Operationen Gordon's in München mit durchlebt.

Die erste kurze Nachricht über Böhm's neue Flöte war in der hämischen Anzeige in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, die wir schon kennen gelernt haben. Die erste ausführliche Nachricht über Böhm's neue Flöte habe ich vor meiner Abreise nach England in derselben Allgemeinen Musikalischen Zeitung, 1834, gegeben; sonst war bis zu dieser Zeit in Deutschland nichts über die Böhm'sche Flöte bekannt geworden. *) Böhm hatte um diese Zeit seine neue Flöte in einem Hofconcerte und zwei Concerten der musikalischen Akademie mit ausserordentlichem Beifall zu Gehör gebracht. Allein bei allen neuen Erfindungen erhebt die Missgunst ihr Haupt; das gewöhnliche Manöver ist immer dasselbe. Man versichert, die erste Idee zu der neuen Erfindung längst gehabt zu haben oder versucht nachzuweisen, dass die Erfindung keine neue sei und dergleichen. Schon unterm 25. Mai 1838 schreibt der berühmte Flötenspieler *Jean Baptiste Coche* aus Paris an Böhm: On dit dans le monde artiste, que la flûte que porte vôtre nom a été découverte et inventée avec tous ses perfectionoemens actuels par un nommé Gordon etc. Coche war der erste, welcher die neue Flöte Böhm's nicht nur mit der alten vertauschte, sondern eine glänzende Vergleichung der alten mit der neuen Böhm'schen Flöte publicirte, und Ursache war, dass die Böhm'sche Flöte am Pariser Conservatorium eingeführt wurde. Er hat auch eine gute Schule für die neue Böhm'sche Flöte publicirt. **)

Was Fétis in seinem bekannten Dictionnaire über die Böhm'sche Flöte sagt, ist ein lächerliches Operiren von Irrthümern und Ungenauigkeiten aller Art in einem so kleinen Artikel — ein würdiges Seitenstück von Oberflächlichkeit zu vielen übrigen Artikeln dieses Dictionnaires. Fétis legt die Erfindung Böhm's in das Jahr 1849 (da war Gordon bereits gegen 12 Jahre todt), während Böhm's französischer Brief, in welchem er genau das Verhältniss seiner Flöte zu der Gordon's darlegt, bereits vom 12. Juli 1838 datirt ist und in demselben Jahre das ausgezeichnete Werk von Coche »Examen critique« etc. erschien. Fétis ist also schon in Beziehung auf die Jahrzahl 1849 um 11 Jahre zu spät. Auch in der Schrift Böhm's: »Ueber den Flötenbau« aus dem Jahre 1847, im Jahre 1848 bereits ins Französische übersetzt, hat Böhm sein Verhältniss zu Gordon und seiner Flöte durch Gordon's eigenhändige Correspondenz erläutert. In diesem famosen Artikel Fétis' heisst es: Sur celles Zeit (1849) beschäftigte sich ein Engländer Gordon *) mit derselben Untersuchung zur Verbesserung der Flöte und Gordon hätte das Problem gelöst! — was nun folgt, ist unverständlich; ich gebe es deshalb im französischen Originale. Die Lösung des Problems geschah »par un système d'anneaux remué par un tige mobile, dont les combinations attaquaient à peu près le bute. Aus diesen wenigen Worten geht hervor, dass der Berichterstatter auch nicht eine Idee von dem Bau der Flöte und dem Ringklappen-System Böhm's besass.

Fétis spricht von der Verbesserung der Flöte durch Gordon im Jahre 1849 (in welchem Gordon bereits 12 Jahre todt war), dem Böhm erst das Geheimniss abgelauscht haben sollte, während ein Referent aus München über ein Divertissement von Böhm, das er im Concert spirituel am 1. November 1832 in München spielte, ausdrücklich erwähnt, dass Böhm dies Divertissement auf seiner neuen Flöte gespielt habe, »die er mit eigener Hand mit mehreren Klappen umgeschaffen.« **) Ein Jahr darauf referirte ich in derselben musikalischen Zeitung 36. Jahrgang 1834 über die neue Böhm'sche Flöte Nr. 5 S. 71—80, und der gute Fétis lässt unsern Gordon sich erst im Jahre 1849, in welchem er längst aus dem Leben geschieden war, mit der Verbesserung der Flöte beschäftigen, während Böhm im Jahre 1832, also vor 17 Jahren, bereits in Paris auf seiner neuen Flöte gespielt hatte.

An der Gordon'schen Flöte befanden sich gar keine Ringe, ebenso wenig eine Verbindung von Ringklappen. Gordon hat seine Flöte diatonique im Jahre 1834 in seiner lithographirten Grifftabelle abgebildet. Eine andere Abbildung der letzten Gordon'schen Flöte findet sich aus dem Jahre 1838 in Coche's Examen critique, der Klappenmechanismus ist da noch complicirter, als in seiner Flöte von 1834, aber Ringklappen finden sich nirgends, ja es sind ein paar Klappen sogar mit Stahldraht verbunden, wie in der Abbildung zu ersehen.

Bei der Industrie-Ausstellung aller Völker zu London 1851 hatte ich als Mitglied der Jury für musikalische Instrumente weitläufig die mit der ersten grossen Verdienst-Medaille gekrönte neue Flöte Böhm's beleuchtet. ***) Bei der allgemeinen deutschen Industrie-Ausstellung zu München im Jahre 1854 habe ich gleichfalls die Erfindung Böhm's analysirt, die auch in dieser Ausstellung wieder einstimmig mit der grossen Denkmünze bekrönt wurde. †) Bei der Industrie-Ausstellung in Paris vom Jahre 1855 erhielt Böhm wieder die erste grosse goldene Medaille nebst einer Erklärung des Prinzen Napoleon: ce nom est une autorité et une puissance. ††) In der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1879 habe ich gleichfalls die Geschichte der Böhm'schen Flöte bis auf die neueste Zeit herauf entwickelt. †††)

Nach Böhm's Tode tauchte selbst in England die alte Mähre wieder neu auf, so dass sich ein Flötenvirtuose nach München

*) Allgemeine Musikalische Zeitung. 88. Jahrg. 1884, S. 71—78.

**) Examen critique de la Flûte ordinaire comparée à la Flûte de Boehm, présenté à M. M. les Membres de l'Institut Academie Royale de Beux Arts, Section de la Musique, par V. Coche, Professeur en Conservatoire. 1838.

*) Gordon war kein Engländer und um diese Zeit schon todt.

**) Allgemeine Musikalische Zeitung. Jahrgang 1885. — 1888 S. 44.

***) Amtlicher Bericht über die Industrie-Ausstellung aller Völker zu London im Jahre 1851, von der Berichterstattungs-Commission der deutschen Zollvereins-Regierungen 1, S. 888.

†) Bericht der Beurtheilungs-Commission bei der allgemeinen deutschen Industrie-Ausstellung zu München im Jahre 1854, S. 144.

††) Visites de S. A. I. la Prince Napoléon aux Produits collectifs des Nations qui ont pris part à l'Exposition de 1855.

†††) Allgemeine Musikalische Zeitung 1879, S. 644.

Digitized by Google

wandte, um über das Eigenthumsrecht Böhm's auf die Flöte, die seinen Namen trägt, nähern Aufschluss zu erhalten. Ich habe die ganze Geschichte der Böhm'schen Erfindung entwickelt und sein Eigenthumsrecht auf die Böhm'sche Flöte so klar als möglich dargelegt. Meine Erläuterung ist in der Musical World vom 18. Februar und aus dieser in der Musical Opinion März 1882 S. 226—227 abgedruckt.

Böhm's abermalige Reise nach England. Schaffhäutl's Verbesserung des Clavierbaues.

Böhm ging mit seiner neuen Flöte im Jahre 1833 über Paris nach London und erregte durch die Fülle des Tones seiner neuen Flöte allgemeines Aufsehen, wie wir bald hören werden. Er lernte hier die grossartige Fabrication musikalischer Instrumente kennen, die ihn mit dem Wesen der englischen Fabrication überhaupt vertraut machte, einer Fabrication, die in ihrer Grossartigkeit ebenso sein Erstaunen als seine Bewunderung erregte und die Seele des Mechanikers wie Technikers so erfüllte, dass wir nun für einige Zeit seine Thätigkeit in einem ganz andern Zweige des industriellen Treibens bewundern werden, die von der Musik und ihrem Leben sehr weit seitwärts lag.

Böhm hatte schon von seiner ersten Zurückkunft von London ein wunderbares Bild entworfen von Englands grossartiger Thätigkeit; von seiner lebensvollen politischen und technischen Entwicklung, die alles mit Freude in sich aufnahm, was in die gewaltigen Fortschritte der Technik fördernd eingriff, über die Freiheit dieses gewaltigen grossartigen Lebens und Treibens dieser mächtigen Nation, über die Fülle des Glanzes und Reichthums, die London zu einem Centralpunkte erhob, der Alles an sich zog, was sich Schönes und Grosses, namentlich im Gebiete der Musik und im Leben der Welt entwickelte. Böhm malte dieses grossartige Bild mit den feurigsten Farben und erweckte in mir eine Sehnsucht nach diesem gelobten Lande der Technik.

Ich hatte mich sehr lange Zeit mit einer Idee beschäftigt, unsern Pianofortes oder den sogenannten Flügeln einen Bau zu geben, der den grossen Umfang ihrer Töne zu einem einheitlichen harmonischen Ganzen zu verbinden vermöchte. Ich habe noch kein Pianoforte gefunden, in welchem sich alle Theile des Tonumfanges in voller Harmonie befanden. Es fehlte immer etwas, entweder oben, in der Mitte oder unten. Böhm fand meine Idee sehr interessant und griff sie mit seinem gewöhnlichen Feuer auf. Die Idee musste zur Ausführung gelangen. Er entwarf rasch die nothwendigen Pläne und gewann für die Ausführung ein Handlungshaus, das mit Hilfe von drei Claviermachern zur Ausführung unserer Idee schritt. Allein zwei treulose Arbeiter machten von dem ihnen zur Ausführung übergebenen Modelle eine das Wesen des Princips zerstörende Abänderung, gingen mit ihrem Modelle, von dem nicht sehr scrupulösen Chef des längst verschwundenen Handlungshauses unterstützt, nach London und nahmen ein Patent auf ihre angebliche Erfindung. Der Pianoforte-Fabrikant, welcher mit Böhm in Verbindung getreten war, wurde in einen gewaltigen Process verwickelt, ich ging 1834 selbst nach London, der Process wurde gewonnen; allein die Frucht des gewonnenen Processes war in der Regel wie überall und namentlich in London dieselbe. Die eigentlich disponiblen Mittel zur Ausführung des Projects hatte der Process verschlungen — der Bau eines Pianoforte nach meiner Idee würde das Piano kostspieliger gemacht haben, und deshalb wurde die weitere Ausführung natürlich fallen gelassen. Indessen ist ein gewaltiger Process von zwei Fremdlingen in London durchgeführt immer eine merkwürdige, interessante Episode im Leben.

Im Jahre 1833 ging, wie schon bemerkt, Böhm mit seiner neuen Flöte nach London und erregte da unter den Musikern ebenso grosses Aufsehen als unter den Dilettanten, namentlich unter Dilettanten der hohen und höchsten Classe der englischen Gesellschaft. Sein Spiel wurde überall bewundert, die meisten Flötendilettanten der Nobility und Gentry zählten zu seinen Schülern, und der Gentleman wurde sehr bald als Freund in die Familien seiner noblen Schüler eingeführt.

Die englischen Eisenfabriken und Schmelzöfen.

Seine Flöte und seine Tournure öffneten ihm den Weg zu der grössten metallurgischen Fabrik, die sonst kein fremder Fuss betreten durfte. Ich machte von diesem günstigen Verhältnisse Böhm's fleissig Gebrauch. Die gewaltigen weltberühmten Gussstahlfabriken Cheffields interessirten mich ebenso sehr; denn was von der englischen Fabricationsweise aus unseren technischen Werken zu ersehen war, gab nur einen unvollkommenen Begriff von dem grossartigen Fabrikbetriebe, ja Vieles, was in diesen Werken angegeben war, beruhte sogar auf Irrthum.

Ebenso interessirte uns, dass das in so grossartigem Maassstabe erzeugte Eisen in England zur Herstellung des berühmten, feinsten englischen Gussstahles nicht tauglich war, dass die Engländer zu diesem Stahl nur das reinste schwedische Stabeisen aus dem Magneteisenstein zu Dannemora oder in zweiter Qualität aus den russischen Eisenwerken des Fürsten Demidoff gebrauchen konnten. Die eigentliche Production von Guss- und Stabeisen war ebenso interessant als neu, und ebenso die gigantische englische Ausführung.

Wenn uns Schiller in seinem Gang nach dem Eisenhammer von dem Hüttenwerke des Grafen erzählt, wo ihm in hoher »Ofen-Gluth die Eisenstufe schmolz«, so waren unsere hohen Oefen damaliger Zeit 2 Meter, höchstens 6 Meter hoch. Die hohen Oefen Englands sind 15 bis 18 Meter hoch, Thürme, die man an Bergabhänge baut, um mittelst Brücken zu ihren oberen Mündungen gelangen zu können, oder wo Berge fehlen, man sich genöthigt sieht, durch schiefe Ebenen oder Aufzüge die Kohlen und Erze auf den oberen Theil des Thurmofens zu bringen. Am merkwürdigsten war die neue englische Methode, Schmiedeisen und Gusseisen in bisher unmöglich scheinenden grossen Quantitäten in verhältnissmässig kurzer Zeit zu erzeugen. Dieser merkwürdige Process ist es, welcher nicht allein unser ganzes technisches, sondern auch sociales, politisches Leben geändert und dasselbe in eine ganz neue Phase unserer socialen Verhältnisse geleitet hat. Ohne diesen englischen Hüttenprocess wäre die Herstellung unserer Schienen und deshalb unserer Eisenbahnen, welche nun Völker mit Völker verbinden, die früher nie oder nur durch die Sage bekannt waren, unmöglich gewesen — unsere gewaltigen Schiffe von 400 Pferdedampfkräften durchfurchen alle Theile des Oceans, der die Welt umspannt — der Gedanke an solche Dinge wäre Wahnsinn gewesen — wäre nicht der einfache Eisenmeister *Cort* in Gloucestershire mit seiner Erfindung in die Welt getreten. Das Holz war nämlich in England immer seltener geworden, eigentliche üppige Wälder, wie sie unser Continent aufweist, existirten seit langer Zeit nicht mehr. Als Brennmaterial benutzte man Steinkohlen, an welchen England auch gegenwärtig noch einen Ueberfluss besitzt; allein mit Steinkohlen konnte des Schwefelgehaltes der Steinkohlen halber kein Schmiede-Eisen erzeugt werden; alles feine Schmiede-Eisen musste deshalb vom Continente bezogen werden und war bereits auf das Doppelte des früheren Preises gestiegen. Da kam Cort auf den Gedanken, da das Roheisen mit den Steinkohlen seines Schwefelgehaltes wegen während des Schmelzens nicht in Berührung gebracht werden durfte — das Roheisen blos der Flamme der brennenden Steinkohlen auszusetzen, und siehe, der Versuch gelang vollkommen. Das Roheisen wurde in einem flachen Herde mit Steinkohlenflammen zu einem Brei geschmolzen, und

Digitized by Google

der Brei dann ununterbrochen mittelst Eisenstangen gerührt, bis das flüssige Eisen sich in zähes Schmiedeisen verwandelt hatte. Das Rühren und Hernmarbeiten in einer breiigen Masse oder ursprünglich im Kothe, hiess in der englischen Sprache Puddeln, und daher wird auch jetzt noch diese neue Methode Schmiedeisen im Flammenofen zu erzeugen, das Puddeln genannt, und der Ofen mit seinem flachen Herde heisst Puddelofen. Cort nahm auf seine Erfindung ein Patent, allein er ging, wie das meistentheils allen ersten Erfindern geht, mit seinem Patent zu Grunde, und erst als der Process des Puddeln freigegeben ward, wurde er zur gegenwärtigen Vollkommenheit gebracht. Das neue Verfahren des Puddling-Processes hatte neben dem speciellen Vortheil für England noch den grossen Vortheil für die ganze Welt, dass in derselben Zeit eine viel grössere Quantität von fertigem Schmiedeisen hervorgebracht werden konnte, als dies mit dem Verfahren auf dem Continente der Fall war, und diese Eigenthümlichkeit des Puddlings-Processes war es, die unserm socialen und technischen Leben eine neue Wendung gab. Wenn unsere Eisenfrischherde des Continents wöchentlich 50 bis 60, höchstens 70 bis 80 Centner Schmiedeisen zu erzeugen im Stande sind, so liefert ein einfacher Puddlingsofen wenigstens 300 Centner.

(Fortsetzung folgt.)

Deutsche Operngesellschaften in London 1882.

Nach langer Zeit hat die deutsche Oper es wieder unternommen, sich in London geltend zu machen, und zwar durch zwei Gesellschaften auf einmal. Die Schicksale beider hat man bereits einigermassen aus den Zeitungen erfahren. Es hängt aber so viel Merkwürdiges drum und dran, und dabei steckt noch so viel Unbekanntes hinter dem Berge, dass es dem Verfasser, welcher den Gegenstand in der Nähe betrachten konnte, gestattet sein möge, dem Leser das Ganze noch einmal vorzuführen.

Den Anfang machen wir mit einer Erklärung oder Rechtfertigung, welche Herr Pollini in Hamburg, ein Hauptacteur in dieser Geschichte, dem deutschen Publikum vorzutragen für nöthig gehalten hat. Er schreibt auf Veranlassung von Aeusserungen, die uns den Eindruck bestellter Arbeit machen, Folgendes.

Hamburg, 14. Juli 1882.

Geehrte Redaction!

Hierdurch erlaube ich mir, die ergebene Bitte an Sie zu richten, die nachstehende Erklärung in Ihrem geschätzten Blatte zum Abdruck zu bringen:

Die von Hrn. Hermann Franke im Verein mit mir in dieser Saison arrangirte Deutsche Oper in London ist mit dem 1. Juli d. J. zu Ende gegangen. Mit Abschluss dieses Unternehmens hat Hr. Franke, wie dies inzwischen bereits allgemein bekannt geworden ist, seine Zahlungen eingestellt und die Einleitung des Concursverfahrens gegen sich beantragt. Um Missdeutungen vorzubeugen, sehe ich mich veranlasst, diesen Umstand durch Anführung der nachfolgenden Thatsachen in das rechte Licht zu setzen. Die diesjährige Deutsche Oper in London war von Hrn. Franke und mir auf Grund eines im vorigen Jahre zwischen uns abgeschlossenen Vertrages unternommen worden. Gemäss diesem Vertrage hatte Hr. Franke allein die ganze pecuniäre Verantwortlichkeit des Unternehmens zu tragen. Er stellte zunächst die rühmlichst bekannte, unter der Leitung des Hrn. Hans Richter stehende, seit fünf Jahren von Hrn. Franke in England selbständig geführte Kapelle zur Verfügung. Er verpflichtete sich weiter, ein zweckentsprechendes Theater zu pachten und erklärte sich bereit, die nöthigen Anschaffungen und Auslagen zu bestreiten. Endlich lag ihm die ganze finanzielle Leitung des Unternehmens ob. Ich hingegen sollte, gemäss jenem Vertrage, lediglich die artistische Leitung der Saison übernehmen. Hierfür wurde mir von Hrn. Franke eine Gewinnbetheiligung, ohne jede Verantwortlichkeit meinerseits für einen eventuellen Ausfall, bewilligt. Dieser Vertrag ist in allen Theilen zur Ausführung gelangt, mit der alleinigen Ausnahme, dass ich nachträglich einer Anzahl von Künstlern gegenüber, deren Engagementsverträge ich auf unser Beider Namen hatte stellen lassen, die Verpflichtung für die richtige Auszahlung der Gagen übernommen hatte.

Der Erfolg, den das Unternehmen in künstlerischer Beziehung hatte, ist bekannt und s. Z. von der gesammten Presse entsprechend gewürdigt worden. Die Vorstellungen fanden fortgesetzt vor vollen Häusern statt, und war das Interesse des Publikums für das in seiner Art neue Unternehmen bis zuletzt ein reges. Dem künstlerischen Erfolge entsprach der finanzielle. Die Einnahmen waren zum Theil sehr gute, und es flossen erhebliche Summen in die Kasse des Hrn. Franke.

Der Umstand, dass derselbe dessenungeachtet seine Zahlungsunfähigkeit angemeldet hat, kann nur in Folgendem seine Erklärung finden. Herr Franke hat, wie sich jetzt herausgestellt, eine vollständige Misswirthschaft getrieben. Die Miethung eines ganzen zu Bureaux dienenden Hauses zum Preise von 800 Pfd. Sterl., die Einrichtung desselben, kostspielige Engagements eines ganzen Stabes von Bureaubeamten, eine ungeordnete Buchführung waren die Hauptmängel seiner Verwaltung. Dazu kam, dass er durch ein Leben auf grossem Fusse, Veranstaltung glänzender Soiréen etc. erhebliche Privatschulden contrahirte. Mich versuchte er, wenn ich ihm in der Zeit meines Aufenthaltes in London Vorstellungen in einer oder der anderen Hinsicht machte, durch Versprechungen allgemeiner Natur, durch den Hinweis auf seine sehr wohlhabenden Verwandten und die bedeutenden, ihm zur Verfügung stehenden Baarmittel zu beruhigen. Es gelang ihm dies um so eher, als ich sogesichts unseres Vertrages, mich zu Eingriffen in seine finanzielle Verwaltung nicht berechtigt halten konnte. — Die unvermeidliche Folge dieser mir verheimlichten Misswirthschaft ist nunmehr eingetreten. Nachdem die ersten Gagenzahlungen während der Saison anscheinend ohne Schwierigkeit von Herrn Franke geleistet worden waren, ist er einem Theile des Personales die beim Abschluss fälligen Gagen schuldig geblieben. Ich besann mich natürlich keinen Augenblick, die berechtigten Ansprüche derjenigen Künstler, die ich gemeinsam mit Herrn Franke engagirt hatte, durch sofortige Auszahlung zu befriedigen. Rückständige Gagenansprüche an mich sind somit nicht vorhanden. — Herr Franke seinerseits machte keinen Versuch, irgend Jemanden zu befriedigen, mit Ausnahme dessen, dass er dem gesammten englischen Orchester Checks auf ein Geldinstitut ausstellte, bei welchem er kein Guthaben hatte, die sich somit ohne Weiteres als werthlos erwiesen. Und doch musste er derzeit, wie es klar am Tage liegt, über nicht unerhebliche Baarmittel verfügen! Die letzten drei Vorstellungen hatten je ungefähr eine Baareinnahme von 10,000 ℳ ergeben. Weiter hatte er sich ca. 8000 ℳ dadurch zu verschaffen gewusst, dass er von dem Theater-Director Herrn Carl Rosa diesen Betrag unter der kündigen Zusage entlieh, denselben aus einer von mir zur Verhinderung der Katastrophe zur Verfügung gestellten Rimesse zurückzuzahlen. Herr Franke hat die Rimesse zwar erhalten, Herrn Rosa aber sein Darlehn bis heute nicht zurückgezahlt.

Mit einem Betrage von ungefähr 40,000 ℳ aber, wie er somit beim Abschluss der Saison zum Mindesten in den Händen des Herrn Franke gewesen sein muss, hätten sich die gesammten Verbindlichkeiten dieses Opern-Unternehmens erledigen lassen. Insoweit ich einen Ueberschuss zu machen im Stande

Digitized by Google

bin, hätte sich aber kein Deficit, sondern ein beträchtlicher Reinertrag als Endresultat ergeben müssen. Anstatt dessen berief Herr Franke durch ein Circular seine Geschäfts- und Privatgläubiger, beantragte, ohne mir eine Abrechnung zu ertheilen, die gerichtliche Liquidation seiner Angelegenheiten, und reiste, die Regelung derselben einem Anwalt überlassend, mit seiner Familie in eine Sommerfrische ab.

Ein doppelter Grund veranlasst mich, die vorstehende wahrheitsgetreue Zusammenstellung von Thatsachen der Oeffentlichkeit zu übergeben. Einmal wünsche ich dadurch zu vermeiden, dass die in künstlerischer und finanzieller Hinsicht gesunde Sache um der unfähigen Geschäftsgebahrung eines Einzelnen willen in Misscredit komme; sodann aber — und das ist für mich das ungleich Wichtigere — muss mir Alles daran gelegen sein, meinen unter den Augen der Oeffentlichkeit durch rastlose Thätigkeit erworbenen Ruf nicht durch die äusserliche Verbindung meines Namens mit einem durch fremde Schuld herbeigeführten Misserfolge gefährdet zu sehen. Beides hoffe ich durch die vorstehende schlichte Darstellung zu erreichen.

Mit meinem Danke genehmigen Sie, geehrte Redaction, den Ausdruck meiner vorzüglichsten Hochachtung, mit der ich zeichne

B. Pollini.

ANZEIGER.

[145] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Lieder

für

eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

von

Franz von Holstein.

geb. zu Braunschweig, 16. Februar 1826. — **gest. zu Leipzig, 22. Mai 1878.**

		ℳ	₰
Op. 43.	**Reiterlieder** aus August Becker's »Jung Friedel, der Spielmann« für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. (*Herrn Director Heinrich Behr zugeeignet.*)	2	50
No. 1.	Auszug: »Blas, blas, blas und blas, Trompeter, blas das Lied«.	—	50
No. 2.	Vom langen Jörg: »Der lange Jörg stund immer vorne«	1	—
No. 3.	Lustiges Reiterleben: »Hollah, hei! welch lustig Reiterleben hat der Herrgott uns dereinst gegeben's«	—	50
No. 4.	Der Trompeter bei Mühlberg: »Bei Mühlberg hatten wir harten Stand«	—	80
No. 5.	Das gefallte Hemd: »Am Christnachtabend sass mein jungstes Schwesterlein«	—	50
Op. 16.	**Fünf Lieder** für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. (*Frauen Pauline Nowack gewidmet.*)	1	80
No. 1.	Am Bach: »Rausche, rausche, froher Bach« von Fr. Oser	—	50
No. 2.	Jägerlied: »Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee« von E. Mörike	—	50
No. 3.	Winterlied: »Geduld, du kleine Knospe« von E. von Platen	—	50
No. 4.	Als ich weg ging: »Du brachtst mich noch bis auf den Berg« von Klaus Groth	—	50
No. 5.	Komme bald!: »Immer leiser wird mein Schlummer« von H. Lingg	—	50
Op. 29.	**Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (*Herrn Joseph Schild, Königl. sächs. Hofopernsänger freundschaftlichst gewidmet.*)	2	50
No. 1.	Waldfräulein: »Am rauschenden Waldessaume da steht ein finsterer Thurm« von W. Hertz	—	80
No. 2.	»Wenn etwas leise in dir spricht« von H. Lingg	—	50
No. 3.	Im Frühling: »Mittlerschnee weht durch die Lande« vom Componisten	—	80
No. 4.	»Ich wohn' in meiner Liebsten Brust« von Fr. Rückert	—	80
No. 5.	»Sagt mir nichts vom Paradiese« von Fr. Rückert	—	50
No. 6.	»Gieb den Kuss mir nur heute« von Fr. Rückert	—	80
Op. 33.	**Fünf Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (*Herrn Eugen Gura in Freundschaft und Verehrung gewidmet.*)	3	—
No. 1.	Zur Mandoline: »Schüchtern leucht das nahe Schweigen diese Mandolinenweise« von A. Schull	—	80
No. 2.	Trennung: »Wild saust der Winter durch die Nacht« von W. Osterwald	—	80
No. 3.	Abends: »Leise sinkt auf Berg und Thal Abendduft hernieder« von Julius Altmann	—	50
No. 4.	Wandergrüsse: »Gielt grüss' euch, ruft die Lerche« von Julius Altmann	—	80
No. 5.	Auf Ponte molle: »O Ponte molle, du treffliche Rucks aus J. V. Scheffel's Trompeter von Sakkingen	1	—

[146] **Parzival,**

der Ritter ohne Furcht und Adel.

Eine Festgabe

von

Siegmey.

Mit 13 Zeichnungen von **Henry Albrecht. Eleg. Ausstattung.**

Geh. Preis 1 ℳ.

Leipzig. **Rosenthal**'sche Verlagshdlg.

[147] Mitte August erscheinen in meinem Verlage mit Verlagsrecht für alle Länder:

OUVERTURE

(C dur)

für grosses Orchester

componirt von

Albert Dietrich.

Op. 35.

Partitur. Orchester-Stimmen. Clavier-Auszug zu vier Händen vom Componisten.

Symphonie

No. 2 Es dur

für grosses Orchester

componirt von

Friedr. Gernsheim.

Op. 46.

Partitur. Orchester-Stimmen. Clavier-Auszug zu vier Händen vom Componisten.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[148] Im Verlage von ***J. Rieter-Biedermann*** in Leipzig und Winterthur ist erschienen und kann durch jede Buch- oder Musikalienhandlung bezogen werden:

Nottebohm, Gustav, Beethoven's Studien. Erster Band. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Preis netto 12 ℳ.

—— **Beethoveniana.** Aufsätze und Mittheilungen. Preis netto 7 ℳ.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: Leipzig, Am Rabensteinplatz 2. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 9. August 1882. **Nr. 32.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Deutsche Musiker in Schweden. II. J. G. Naumann. — Theobald Böhm. Ein merkwürdiges Künstlerleben. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Handel-Album. Arranged from the Scores for the Organ by W. T. Best). — Anzeiger.

Deutsche Musiker in Schweden.*)

Von Dr. **A. Lindgren** in Stockholm.

II.

J. G. Naumann.

Obschon Naumann in Schweden nie als Kapellmeister angestellt war, so hat er sich um die schwedische Oper, was Composition und Organisation anbetrifft, dennoch solche Verdienste erworben, dass ihm in unserer Gallerie ein Platz nicht gern versagt werden kann. Da er sich aber den grössten Theil seines wechselreichen Lebens ausserhalb Schwedens Grenzen aufgehalten hat, so will ich hier, auf die ausführlichen Biographien von Meissner, Rochlitz und Fétis**) verweisend, nur seine Wirksamkeit innerhalb derselben besprechen.

Johann Gottlieb Naumann, als Sohn eines armen Bauern am 17. April 1741 in Blasewitz bei Dresden geboren, war von seinen Eltern zuerst zum Handwerker, dann zum Lehrer bestimmt und erhielt erst im Jahre 1757, durch zufällige Bekanntschaft mit einem schwedischen Musiker Namens Wesström Gelegenheit, seinem Beruf als Musiker zu folgen. Dieser Wesström, welcher erstaunt war, den Jüngling Bach'sche Melodien spielen zu hören, nahm Naumann nach Padua mit, wo er bald Tartini's Aufmerksamkeit erregte und von ihm drei Jahre kostenfrei unterrichtet wurde. Von Wesström, von dem er tyrannisch behandelt und als Notenschreiber und Koch benutzt wurde, trennte sich Naumann bald und unter dem Schutze Anderer gelang es ihm, seine Studien theils in Neapel, theils in Bologna bei Padre Martini fortsetzen zu können. Nachdem er in Venedig mit einer Oper glücklich debutirt hatte, wurde er 1764 zufolge einer an die Kurfürstin Witwe von Sachsen, Maria Antonia, eingesandten Composition zum kurfürstlich sächsischen Kirchencomponisten, und 1776, nachdem er Italien noch zweimal besucht und mehrere Opern componirt hatte, deren Namen uns gleichgiltig sein können, zum Kapellmeister ernannt.

Durch den schwedischen Minister in Dresden, den Grafen F. A. Löwenhjelm, dessen Gemahlin (die Gräfin Augusta***) Fersen) eine Schülerin Naumann's gewesen war, wurden nun Unterhandlungen angeknüpft, welche dahin führten, dass Naumann im Juni 1777 nach Stockholm übersiedelte, wo er sich ungefähr ein Jahr lang aufhielt, um das Orchester zu reorganisiren und *Amphion* zu componiren. Die Angabe Meissner's, dass sein Vorgänger Uttini sein sehr mittelmässiger Künstler gewesen sei und die Kapelle des Königs sich in solcher Unordnung befunden habe, dass Naumann nahezu an der Möglichkeit verzweifelte, Licht in dieses Chaos zu bekommen, dürfte wohl schwerlich bei demjenigen Glauben finden, welcher mit der Geschichte des schwedischen Theaters unter Uttini bekannt ist. Wahrscheinlich ist dieses strenge Urtheil ein Ausdruck für Naumann's persönliche Ansicht, welche von Gustav III., der Naumann mit den ehrendsten Gunstbezeugungen förmlich überschüttete, unterstützt wurde. Zwar ist es glaublich, dass sich das Orchester nicht im besten Zustande befunden hat und dies ist bei den traurigen Voraussetzungen, welche bei der Gründung der Oper 1773 vorhanden waren, auch gar nicht zu verwundern. Wie dem aber auch sei, so ging Naumann seinen Weg still und ruhig. Er sammelte die in Schweden hier und da zerstreut lebenden Musiker um sich und verschrieb andere von Sachsen; durch ruhigen Ernst rottete er so manche Missbräuche aus, und es gelang ihm, bei der Hofkapelle allmälig eine bessere Ordnung einzuführen und ein Orchester zu gründen, welches zwar seinem Ideale nicht entsprach, sich aber bestimmt mit den besten in Deutschland messen konnte. Die augenscheinliche Gewogenheit des Königs gab seinen Anordnungen Nachdruck. Diese Gewogenheit, welche infolge der Bescheidenheit des Künstlers nur noch zunahm, hatte natürlicherweise die des Hofes und der Vornehmen im Gefolge, und Naumann wurde mit Aufträgen dermaassen überhäuft, dass er in einem Briefe schreiben konnte (ich citire nicht wörtlich, aus dem Hauptinhalt nach): «Wenn ich mich zertheilen könnte und der Tag 48 Stunden hätte, so würde ich hier unermessliches Geld verdienen. Schade nur, dass ich meine alten Opern nicht mitgenommen habe, hier könnte ich sie alle in klingende Münze umsetzen, denn Alles was meinen Namen trägt, ist jetzt neu und hübsch. Die Welt ist doch recht eigenthümlich.»

Einen augenscheinlichen Beweis für Naumann's Energia dürfte man auch in dem mit der Aufführung seiner Opern im Zusammenhange stehenden quantitativen Zuwachs des Opernpersonals sehen können. Hierin ist es interessant, den Theaterkalendern aus jener Zeit zu folgen, und es möge mir daher gestattet sein, hier mit einigen, den Kalendern für 1779, 1783 und 1787 entnommenen Zahlen, welche selbstverständlich das Verhältniss der vorangegangenen Jahre angeben, diese zwar ohne Gustav's III. grossartigen Eifer und Freigebigkeit nicht möglich gewesene Entwicklung näher zu beleuchten, und als

*) S. t.: *J. C. F. Haeffner* in Nr. 23.

**) A. G. Meissner, Bruchstücke zur Biographie J. G. Naumann's. Prag 1804. — F. Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst. III. 3. Aufl. Leipzig 1868. — Fétis, Biographie universelle des musiciens. 2. Edition. Paris 1878.

***) Nicht Ulla, wie Meissner unrichtig angiebt.

Digitized by Google

sprechenden Vergleich die Nummerstärke unserer gegenwärtigen Oper anzuführen:

	1778	1782	1786	1882
Solisten	28	22	28	28
Choristen	39	49	87	44
Ballet	43	63	63	42
Geigen	13	16	17	12
Bratschen	4	5	4	4
Celli	4	4	4	4
Contrabässe	2	4	3	4
Flöten	3	4	2	3
Oboen	2	3	4	3
Clarinetten	—	2	2	3
Fagotte	1	2	3	3
Waldhörner	2	2	6	5
Trompeten	—	2	2 (9)	3
Posaunen	—	—	—	3
Pauken	—	1	1 (2)	1
Türkische Musik	—	—	—	2
Harfe	—	—	—	1

Hieraus geht hervor, dass Chor und Ballet in wenigen Jahren einen Umfang erhielten, von dem wir jetzt nur noch die Hälfte aufzuweisen vermögen, und dass die Stärke der Violinen eine Höhe erreichte, gegen welche die jetzige um $^1/_3$ zurücksteht. Clarinetten wurden bereits 1780, Trompeten und Pauken 1782 ins Orchester aufgenommen und 1785 mit neun besonderen »königlichen Hoftrompetern« und zwei »königlichen Hofpaukenschlägern« verstärkt. Dagegen vermisst man die Posaunen bis 1816, die Harfe bis 1814. Da aber Naumann schon in »Cora« vier Posaunen (seltsamerweise beim Opferchor und *nicht* beim Erdbeben) vorschreibt, so ist es wahrscheinlich, dass solche den Militärkapellen entliehen wurden.

(Schluss folgt.)

Theobald Böhm.

Ein merkwürdiges Künstlerleben.

Von

Professor Dr. **v. Schafhäutl.**

(Fortsetzung.)

Böhm errichtet englische Schmelzöfen in Deutschland; wird Hütten- und Puddelmeister.

Böhm sah die Wichtigkeit dieser Art von Stabeisenerzeugung für sein Vaterland Bayern sogleich ein. Ich führte Böhm in die Theorie dieses Processes und den wunderbaren Hüttenprocess überhaupt ein, und der Flötenvirtuose Böhm war bald mit dem Puddlingsofen ebenso vertraut als mit seiner Flöte.

England war nun in Bezug auf den Eisenbedarf vom Auslande mehr als unabhängig, allein zu dem sogenannten englischen Gussstahle, dem besten in der ganzen Welt, war es doch nicht zu gebrauchen. Bei Verschmelzung des englischen Eisensteines, des sogenannten Thoneisensteines, wurden neben dem Eisen noch andere Metalle, Kiesel, auch Thonerde zu Silicium und Aluminium reducirt, die sich mit dem Eisen verbanden; auch die Steinkohlenflamme im Puddlofen gab noch immer einen, wenn auch nur einen geringen Theil Schwefel an das Eisen ab. Ich machte mehrere chemische Analysen und gelangte bald dahin, die schädlichen Bestandtheile aus dem Eisen während des Puddlings-Processes zu entfernen, allein die Mittel zu diesem Zwecke waren in ihrer Anwendung im Grossen viel zu kostspielig, zum Theil auch nicht in so grossen Quantitäten zu erhalten. Es gelang eine Verbindung von überall zu erlangenden wohlfeilen alltäglichen Mitteln zu erfinden, welche ihren Zweck beinahe ebenso gut erfüllten, als die theuern chemischen Reagentien. Der Fabrikherr, unter dessen Auspicien wir die Versuche anstellten, nahm ein Patent auf den neuen Process, und Böhm eilte nach München zurück, um den englischen Puddlings-Process auch in Bayern einzuführen, wo man noch immer die alte Herdfrischmethode zur Erzeugung von Schmiedeisen anwendete. Die Einführung gelang vollkommen, und der Puddlings-Process wurde auf allen Eisenwerken Bayerns eingeführt; dafür ward unserm Hofmusikus Böhm am 2. Januar 1839 vom König das Ritterkreuz des Verdienstordens vom heil. Michael verliehen.

Böhm bereiste nun zuerst die Eisenhüttenwerke am Rhein und in der Nähe des Rheins, wo er den patentirten Process zuerst in dem grossartigen Eisenwerke des Herrn von Krämer, ebenso in dem von Stumm einführte. Mittlerweile war das in England patentirte Verfahren durch das Journal des Patent office veröffentlicht worden. Ein Patent in Deutschland war natürlich nach dieser Veröffentlichung nicht mehr zu erhalten; allein Böhm bereiste dennoch die österreichischen und böhmischen Hüttenwerke, leitete da während des Tags den Puddlings-Process als Hütten- und Puddelmeister und war nach vollbrachtem Tageswerke Abends wieder der Flötenvirtuose. Da versammelten sich dann gewöhnlich die Hütten- und Bergleute und lauschten in aller Stille, lautlos, so lange Böhm in seinem Zimmer spielte. Einst in einem böhmischen Eisenwerke glaubte er Geräusch vor der Thüre seines Zimmers zu vernehmen. Er öffnete und fand da den Vorplatz ganz mit Hüttenleuten angefüllt und selbst die Treppe war mit Hüttenleuten besetzt. Nach seiner ersten Ueberraschung redet der ihm am nächsten stehende Hüttenarbeiter in seiner einfachen Weise: »Nicht wahr, Herr Böhm, Sie erlauben schon, dass wir Ihrem Spiele zuhören, wir verhalten uns ganz ruhig.« Böhm liess so viel, als das Zimmer fassen konnte, eintreten und wiederholte jeden Abend sein Flötenspiel unter der bewundernden und hoch erfreuten Menge.

Böhm reiste nun in doppelter Eigenschaft: als Flötenvirtuose und als Hüttenmann — je nachdem sich die Umstände ergaben, und seine Flöte führte ihn auch in Deutschland in Kreise, wohin sich der Fuss eines Hüttenmannes nie verirrt hatte.

Aufenthalt in Paris 1834. Der Akustiker Savart.

Böhm war auf kurze Zeit wieder nach München zurückgekehrt, um sich nach seinen Fabriken umzusehen, und verliess bald München wieder und reiste nach Paris am Ende Juni 1834, während Gordon noch immer an seiner Flöte arbeitete. In Paris angekommen, spielte er wieder auf seiner Ringklappen-Flöte. Der berühmte Flötenspieler *Vincent Dorus* war eben an der grossen Oper angestellt, als er, nachdem er unsern Böhm gehört, sogleich seine gewöhnliche Flöte bei Seite legte und die neue Böhm's studirte. Der junge Virtuos war damals erst 22 Jahre alt und fand sich sehr rasch in den Fingersatz der neuen Flöte.

Wir haben schon gehört, in Paris machte Böhm's Flöte gewaltiges Aufsehen, trotzdem dass sich die alten Flötisten, wie in Deutschland, gegen die Böhm'sche Flöte wehrten. Indess die berühmten Instrumenten-Fabrikanten im Palays-royal zu Paris Farreau, Camus & Laurent kannten schon im Jahre 1833 eben-sowohl Böhm's Flöte, als das Modell Gordon's, und es war nirgends ein Zweifel darüber, welcher von beiden Flöten der Vorzug gebühre. Dass die Flöte Böhm's nicht rascher in der Welt ausserhalb Paris bekannt wurde, daran war Böhm selbst schuld, der seine Aufmerksamkeit, wie wir bereits gesehen, mehrere Jahre ganz der Eisen- und Stahlfabrication zugewendet hatte. Allein nach dem Wiedererscheinen Böhm's als Virtuose mit dem Anfang des Mai 1837, bahnte sich Böhm's Flöte rasch ihren Weg durch Paris und Frankreich.

Digitized by Google

Böhm wollte vor Allem das Gutachten wirklich Sachverständiger, gelehrter Akustiker hören und wandte sich deshalb an den damals berühmtesten Akustiker, den Akademiker Savart. Dieser nahm anfangs wenig Notiz von der Versicherung Böhm's, dass auf seiner Flöte in allen Tonarten rein zu spielen sei, denn er erklärte, seine in allen ihren Scalen reine Flöte herzustellen, sei eine Unmöglichkeit, bis ihn Böhm von der Möglichkeit einer in allen Tonarten reinen Flötenscala durch die That überzeugte. Savart war ausserordentlich überrascht, sagte Böhm viel Schmeichelhaftes und veranlasste ihn in der Sitzung der Académie des Sciences am 4. Mai 1837 eine Skizze über seine Erfindung vorzutragen und sie durch sein Spiel zu erläutern. Die Flöte wurde dann durch eine Commission, die aus den berühmten Akademikern und Professoren am Conservatorium de Prony, Duloug, Savart, Paer und Auber bestand, genau untersucht und durch das glänzende Gutachten dieser Commission erlangte die neue Flöte ein allgemeines Interesse.

Coche in Paris verändert Böhm's Flöte.

Zu den ersten, welche in Frankreich mit voller Begeisterung dem Studium der Böhm'schen Flöte sich zuwendeten, gehörte der bereits vorhin (Sp. 489) erwähnte ausgezeichnete Flötist *Victor Jean Baptiste Coche*, ein Schüler Tulou's vom Pariser Conservatorium, der 1831 als 21jähriger junger Mann den ersten Preis erhielt und sogleich neben Tulou als Lehrer angestellt wurde. Gerade ein Jahr später trat Böhm in Paris mit seiner neuen Flöte auf, und die meisten jungen Flötisten schwärmten für das neue Instrument.

Unterm 7. November schrieb Coche an Böhm: »Je ne puis vous exprimer toute l'admiration que j'éprouve jaque jour en travaillant vôtre magnifique et riche instrument que est appelé à faire une révolution des plus marquables dans les instrumens à vent. Aussi c'est avec beaucoup d'ardeur que je le cultive. Puisse-je un jour être digne par mon execution de partager les suffrages que appartiennent de droit à cette belle invention.«

Coche entwickelte in einer eigenen Schrift die Vorzüge des Böhm'schen Instrumentes*) und schrieb noch im Jahre 1839 eine ausführliche Schule für die Böhm'sche Flöte.

Leider entstanden zwischen dem anspruchsloseu Böhm und seinem frühern Bewunderer Coche einige Differenzen. Coche hatte nämlich 1838 eine sogenannte Verbesserung an der Böhm'schen Flöte angebracht. Die Verbesserung bestand darin, dass die nach dem Böhm'schen Principe offene *gis*-Klappe in eine geschlossene verwandelt wurde, weil sie dem an die alte Flöte gewohnten Virtuosen im Falge des alten Griffsystems bequemer war als die offene *gis*-Klappe Böhm's.

Diese Klappe wurde als Verbesserung in die Welt hinausgeschrieben, und Böhm entgegnete, das sei eine ganz unsystematische Verbesserung an seiner Flöte, da mit seiner Klappe alle Töne der chromatischen Scala vollkommen rein und leicht ansprächen, allein das half in Paris nichts. Böhm's Flöte mit der Verbesserung von Coche und Daru begann nun in Paris Mode zu werden und noch gegenwärtig werden in Paris alle Böhm'schen Flöten mit der geschlossenen *gis*-Klappe gemacht.

Dabei sagt Böhm: »Alle bisher erhobenen Discussionen über meine Flöte beziehen sich eigentlich nur auf die Klappeneinrichtung, welche obnedies meistens mehr nach individuellen Ansichten beurtheilt wird, da ein Jeder dasjenige für das Beste hält, was seinen eigenen Fingern am meisten entspricht. Ich lege von jeher nur insofern Werth auf mein Griffsystem, als ich in der consequenten Einrichtung desselben das einfachste Mittel zur Erreichung meines Zweckes gefunden zu haben glaubte; der eine Hauptpunkt war aber die Verbesserung der Flöte in allen ihren akustischen Verhältnissen, auf welchen die grössere oder geringere Vollkommenheit aller musikalischen Instrumente hauptsächlich beruht, während der Mechanismus derselben von einem untergeordneten Werthe ist. Auch ist es viel leichter, Klappen zu construiren, als Töne zu verbessern.«

Unser Böhm war, wie wir sahen, abwechselnd Virtuose und Hüttenmann. So trat er, nachdem er sich in Paris hatte hören lassen, in London im funfzehnten Abendconcerte des neuen Musical Fund für die Relief of decayed Musicians their Widows and Orphans am Freitag den 17. Juni 1836 mit seiner neuen Flöte auf.

Was London, was die Welt überhaupt Grosses an Sängern und Sängerinnen hatte, wirkte hier vereint mit. Mad. Grisi, Mlle. Assandri, Sig. Rubini, S. Lablache, S. Tamburini repräsentirten den Gesang. Als Instrumentalisten kündigt der Concertzettel an: M. Ole Bull, M. Lindley und Dragonetti, der Eine einer der gewaltigsten Violoncellisten, der Andere der Paganini auf dem Contrabasse. M. Casimir Backer spielte eine Phantasie auf der Harfe. Nach Ole Bull kündigte der Zettel M. Theobald Böhm, der eine Phantasie auf seiner neu erfundenen Flöte spielen werde, mit der Bemerkung an: being his first performance at London this season.

In London begannen sich nun die Instrumentenmacher immer mehr für die Böhm'sche Flöte zu interessiren. Böhm hatte in Verbindung mit mehreren Fabrikanten musikalische Instrumente.

Böhm trat Ende Juli seine Heimreise an, um die österreichischen Hüttenwerke zu besuchen. Beim Eintritt ins Oesterreichische wurde er von einem heftigen Cholera-Anfall ergriffen. Seine eiserne Natur hat ihn auch hier gerettet. Den Kranken quälte brennender Durst. Der Arzt erlaubte ihm endlich Wasser — da überfielen ihn furchtbare Krämpfe, so dass der Arzt rathlos dastand. Böhm erholte sich wieder; der quälende Durst stellte sich neuerdings ein. Er verlangte von der Wärterin Wasser. Diese weigerte sich anfangs, weil sie die schreckliche Wirkung desselben gesehen hatte, reichte es endlich. Böhm war aber vorsichtig geworden, er behielt das Wasser im Munde, bis es erwärmt war, verschluckte es dann, wiederholte dies so lange der Durst anhielt, war rasch genesen und wurde fortan einer der feurigsten Anhänger des Wassers als einziges und liebstes Getränk bis an sein Ende.

Die Flötenfabrik hatte unterdessen sein ausgezeichneter musikalischer Arbeiter *Gréné* fortgeführt, deshalb konnte Böhm ohne Sorge seinen Geschäften als Eisenhüttenmann nachgehen. 1838 durchreiste er Oesterreich, eigentlich Böhmen mit seinen Hüttenwerken.

Unterdessen hatte Coche in Paris der Böhm'schen Flöte eine sehr grosse Verbreitung gegeben; zugleich tauchte aber das Gerücht, wie wir bereits gehört haben, unter den Musikern auf: Die neue Flöte Böhm's sei eigentlich eine Erfindung des schon genannten Obristen Gordon. Coche schrieb darüber an Böhm unterm 25. Mai 1835. Böhm antwortete am 2. Juni desselben Jahres. Coche publicirte den Brief Böhm's und der Madame Gordon; denn Gordon war bereits sehr krank und geistesabwesend, wie wir oben (Sp. 489) gehört haben. Coche hatte die Böhm'sche Flöte natürlich mit seiner Verbesserung der Académie royale des Beaux Arts in Paris vorgelegt. Die Commission bestand aus Cherubini, Paer, Auber, Halévy, Carafa und Berlon als Rapporteur, lauter weltberühmte Namen. Die Akademiker schlossen sich dem Rapporte Berlon's an, wie der Secretair der Akademie Quatremère Quincy bezeugte. Berlon überschickte sein Protokoll an Coche mit der vollsten Anerkennung der Gewichtigkeit und Genialität der Böhm'schen Erfindung.

Dass der Gedanke der Pariser Flötisten auf Gordon als den

*) Examen critique de la Flûte ordinaire comparée à la Flûte de Boehm presentée à M. M. les Maîtres de l'Institut [Académie royale des Beaux Arts] par V. Coche, Professeur au Conservatoire de Musique. Paris 1838.

Digitized by Google

Erfinder der Böhm'schen Flöte geleitet wurde, mag aus dem Umstande hervorgehen, dass Gordon, ein früherer Schüler Dromel's, seinem Lehrer und den berühmten Flötisten Tulou seine Ideen über eine verbesserte Flöte mittheilte, welchen das System gefiel, die sich aber gegen jeden neuen Fingersatz energisch wehrten. Dass sich die beiden Virtuosen mit dem Wesen des Gordon'schen und Böhm'schen Systems vertraut gemacht hätten, ist von Virtuosen und von so berühmten Virtuosen am wenigsten zu erwarten.

Böhm hat uns eine Geschichte seiner Erfindung in einer eigenen Broschüre: »Ueber den Flötenbau« (Mainz 1847) gegeben und unter anderm recht überzeugend gesagt: »Den sichersten Beweis für die Authenticität meiner Erfindung glaube ich aber durch die Darlegung der Motive, die mich zu meiner Construction veranlassten, und durch die Erklärung der akustischen und mechanischen Principien, die ich hierbei in Anwendung brachte, geben zu können. Denn nur derjenige ist fähig, ein durchaus rationelles Werk zu liefern, welcher von der Conception desselben angefangen über das Warum und Wie der Ausführung eines jeden einzelnen Theiles vollständig Rechenschaft zu geben im Stande ist.« Die Broschüre hatte Böhm später auch ins Französische übersetzt und sie dem berühmten Flötisten, seinem Freunde Dorus gewidmet, der, wie wir schon gehört haben, sogleich seine Flöte bei Seite legte, als er Böhm auf der neuen Flöte gehört hatte. Dorus trug ebenfalls sehr viel zur Verbreitung der Böhm'schen Flöte in Frankreich bei, was Böhm auch in seiner Dedication dankbar anerkennt: »Votre délicieux talent a popularisé en France ma flûte de 1832.«

Böhm's Verbesserungen des Transmissions-Apparates.

Böhm war noch immer mit der neuen Einrichtung unserer bayerischen Eisenwerke beschäftigt und wurde daher, wie wir schon gehört haben, am 2. Juni 1839 durch den König zum Ritter des Verdienstordens vom heil. Michael erster Klasse erhoben. Trotz alledem finden wir ihn wieder in kleinen Zwischenräumen zu Paris und London, überall das technische Wirken und Treiben der Zeit zugleich im Auge behaltend.

So hatten die sogenannten Transmissionen, mechanische Apparate zum Uebertragen der bewegenden Ur- oder Hauptkraft nach den verschiedensten mehr oder weniger von der Hauptkraft entfernten Theilen des Fabrikgebäudes, mehrere Complicationen, wie Wellen, Räder nöthig gemacht, welche durch Reibung, Torsion, Masse einen grössern oder geringern Theil der bewegenden Kraft absorbirten und für ihre Zwecke zu Verlust brachten.

Böhm's merkwürdige Combinationsgabe fand im Vorbeigehen, möchte ich sagen, während seines Aufenthaltes in London eine höchst einfache neue Art, die Transmissionen ohne Riemen oder Wellen, die er in einem kleinen Modelle unter der Hand ausführte und die so sinnreich war, dass man ihn veranlasste, das Modell der Society of Arts in London vorzulegen. Die Society war durch diesen einfachen neuen mechanischen Gedanken so erfreut, dass sie unserm Böhm die grosse silberne Medaille votirte, die er am 8. Juni 1835 aus der Hand des Präsidenten der Society, des Herzogs von Sussex, in der öffentlichen Versammlung der Society in ihrem Versammlungshause Exeter Hall in London erhielt.

Böhm's letzte Verbesserung der Flöte. Die Cylinder-Flöte 1847.

Wir kommen nun zur letzten glänzenden Umschaffung der Flöte, zur Cylinderflöte aus Metall oder Holz.

Sie stammt aus dem Jahre 1846 bis 1847. Während Böhm noch immer in Bayern mit Einführung einer neuen Erfindung Faber du Four's beschäftigt war, nämlich die bisher aus der oberen Oeffnung des Hochofens unbenutzt entweichenden brennbaren Gase zur Heizung des Ofens selbst zu benutzen, dachte er schon in jeder freien Minute auf eine letzte endliche Verbesserung seiner Ringklappen-Flöte, indem er zahlreiche Versuche in seiner Werkstätte anstellte und endlich im Jahre 1847 seiner Flöte die letzte Vollendung gab.

Das beständige Beobachten in der weissglühenden Höhlung der Puddlingsöfen hatte seine Augen derart geschwächt und empfindlich gemacht, dass trotz aller angewendeten Mittel das Uebel immer peinlicher wurde, so dass er sich endlich genöthigt sah, den König zu bitten, ihn als Mitglied der königl. Hofmusik in den Ruhestand zu versetzen. Sein Ansuchen wurde Ende September 1846 genehmigt, und er erhielt damit einen Ruhegehalt von jährlich 1080 Gulden.

Jetzt konnte Böhm alle seine Kraft der Verbreitung seiner neuen Erfindung zuwenden, da ihn keine weitere Verpflichtung mehr von der Lösung seiner einzigen Hauptaufgabe abhielt.

Wir haben bereits gehört, dass in Paris der berühmte Flötenspieler Coche durch sein Examen critique das Wesen der Böhm'schen Ringklappen-Flöte den Franzosen erläutert und so theoretisch und praktisch zur Verbreitung der Flöte von Böhm mit dem grössten Erfolge gewirkt, einer Flöte, welche von dem Pariser Fabrikanten Godefroy aîné & Lot in grosser Vollkommenheit ausgeführt wurde.

Die Schriften des Flötisten Carte in London für Böhm.

In England war es die berühmte älteste Flötenfabrik von Rudall & Rose in London, welche Böhm's Flöte in hoher Vollkommenheit ausführte, und der berühmte Flötist *R. Carte* hatte schnell die alte Flöte mit Böhm's Ringklappen-Flöte vertauscht, gab jedoch dabei Unterricht auf der alten und neuen Flöte. Er hatte eine vollständige Schule für die Böhm'sche Flöte mit der geschlossenen oder offenen *gis*-Klappe geschrieben,*) die mehrere Auflagen erlebte, dann ein anderes interessantes Werk: »Erklärung der Böhm'schen Flöte: eine Analyse derselben, ausgezogen aus dem vollständigen Cursus des Unterrichts nach der Böhm'schen Flöte.«**)

Diese Analyse ist sehr lichtvoll gehalten. Sie führt Jeden nicht allein in das Wesen der Böhm'schen Flöte ein, sondern giebt auch eine vollständige Instruction über die Erzeugung der Töne in der ersten, dann der zweiten und dritten Octave. Sie behandelt in einem eigenen Paragraphen die sogenannten französischen Verbesserungen, nämlich die geschlossene *gis*-Klappe in Beziehung auf die ursprünglich offene Klappe der Böhm'schen Flöte und erklärt hier wieder, dass die Anwendung der offenen *gis*-Klappe an der Böhm'schen Flöte anstatt der geschlossenen Klappe der alten Flöte einen ihrer Hauptvorzüge vor der alten Flöte bilde. Carte weist dies durch Notenfiguren auf anderthalb Seiten nach. Das allein war eine Demonstratio ad oculos gegen das französische Vorurtheil, eine praktische Begründung der Vorzüglichkeit des Böhm'schen Systems, die man in keinem andern Werk dieser Art wieder findet. Carte erklärte auch ausdrücklich, dass Anfänger sich in den Fingersatz der neuen Böhm'schen Flöte viel rascher finden, als in den Fingersatz der alten Flöte.***)

In Paris hatte der ausgezeichnete Flötenfabrikant *M. Clair Godefroy* das Recht, die neue Flöte von Böhm zu fabriciren, unserm Böhm um 6000 Francs abgekauft. Das Gleiche that

*) *R. Carte*. A complete course of instruction for the Boehm Flute (both the open and the g-keyed Flute) for beginners as well as for those acquainted with the old Flute. 1845. Die erweiterte Auflage dieses Werkes von 1846 siehe weiter unten.]

**) The Boehm Flute explained. Analysis extracted from the complet course of instruction for the Boehm Flute by *R. Carte*. London 1846.

***) Von Carte's Schriften und Wirken für Böhm wird in einem folgenden Abschnitt abermals die Rede sein.

Digitized by Google

der Instrumentenfabrikant Lot. Er erhielt ein Privilegium für die Flöte Böhm's nach dem alten und neuen System. Sie verbreiteten ihre vortrefflich ausgeführten Instrumente durch ganz Frankreich. Es waren demnach die Engländer Rudall & Rose in England und Godefroy & Lot, welche die Böhm'sche Ringklappenflöte durch ganz Frankreich und endlich durch die ganze Welt verbreiteten.

Es ereignete sich bei dieser ersten Wanderung der Böhm'schen Ringklappen-Flöten durch die verschiedenen Regionen der Welt manche interessante Anekdote. Sobald die Flötisten durch den ersten Anblick der neuen Flöte überrascht wurden, geriethen sie in ein Dilemma zwischen dem überraschend wunderschönen Ton der Böhm'schen Flöte und der neuen Applicatur. Im Jahre 1850 war auch eine solche Flöte nach Neapel gekommen und erregte unter den Flötisten allgemeines Interesse. Am meisten fand sich der Professor der Flöte etc. am Conservatorium zu Neapel, *Scaramelli*, von der neuen Flöte angezogen. Der gegenwärtig in München lebende ausgezeichnete Schweizer Arzt Dr. Isenschmied, zu dieser Zeit im Dienste des Königs von Neapel und Schüler Scaramelli's, erzählt uns: Scaramelli hatte einen merkwürdigen Kampf durchzufechten zwischen der neuen Flöte Böhm's und seinem alten Instrumente. Der Ton der neuen Flöte zog ihn immer mehr und mehr an, das neue Griffsystem dagegen stimmte seinen Enthusiasmus wieder herab. Scaramelli kam indessen immer wieder zu der verhängnissvollen neuen Flöte zurück, probirte immer mehr und mehr und fand, dass die Sache sich immer besser und besser mache. Er fand endlich, dass die anfangs so entsetzlich gedachte Schwierigkeit in kurzer Zeit zu überwinden sei, und war endlich so kühn, mit den Flötisten Neapels zu wetten — in vier Monaten werde er auf der neuen Flöte dieselbe Fertigkeit wieder erreicht haben, wie auf der alten. Die Wette wurde angenommen und Scaramelli bites nach Ablauf der vierten Woche auf dem Theater S. Carlo in einem Zwischenacte ein Flötenconcert mit Orchesterbegleitung auf der neuen Flöte mit ungeheurem Applaus — und die Wette war glänzend gewonnen! Scaramelli vertheidigte zuletzt auch die Böhm'sche Flöte gegen einen Angriff aus Florenz, indem er bewies, dass der Angreifer das Princip, auf welches sich der Bau der Böhm'schen Flöte gründete, gar nicht begriffen habe.

Böhm's Bericht über die Entstehung seiner neuen Cylinder-Flöte.

Diese Ringklappen-Flöte indessen befriedigte unsern Böhm noch nicht ganz, hinsichtlich des Klanges und der Ansprache hoher und tiefer Töne *): ein letzter Uebelstand, der nur durch eine totale Veränderung der Bohrung des Flötenrohres erreicht werden konnte.

Aus dem Bestreben, diesem noch bestehenden Mangel abzuhelfen, ging die letzte Vollendung der Böhm'schen Flöte — die cylindrische mit den grossen durch Deckklappen zu schliessenden Tonlöchern und den conoidischen Kopfstücke hervor. »Ich hatte von jeher nicht begreifen können, warum unter allen Blasinstrumenten mit Tonlöchern und konischen Bohrverhältnissen die Flöte allein an ihrem dicken Ende angeblasen werden soll, da es doch naturgemässer ist, dass die bei zunehmender Tonhöhe immer kürzer werdenden Luftsäulen-Abschnitte zugleich auch verhältnissmässig dünner werden. Ich versuchte es daher, die Verhältnisse umzukehren und hatte bald gefunden, dass meine Ansichten richtig waren. Erst im Jahre 1847 gelang es mir, Flöten nach einem wissenschaftlich begründeten System herzustellen, wofür mir bei der Weltausstellung in London 1851 und in Paris 1855 der höchste Preis zuerkannt wurde.

»Ich hatte (führt er fort) im Jahre 1846 eine grosse Anzahl konischer und cylindrischer Rohre von der verschiedensten Dimension und aus vielerlei Holzarten und Metallen verfertigt, um die Brauchbarkeit bezüglich der Tonhöhe, Ansprache und Klangfähigkeit gründlich zu untersuchen. Es ergab sich bei diesen Versuchen

»1) dass die Stärke, sowie der volle reine Klang dieser Grundtöne dem Volumen der schwingenden Luftsäule proportional sei;

»2) dass eine mehr oder weniger bedeutende Verengung am obern Theile des Flötenrohrs, sowie die Verkürzung oder Verlängerung dieser Verengung auf die Ansprache der Töne und auf die Stimmung der Octave einen bedeutenden Einfluss hat;

»3) dass diese Verengung in einer gewissen geometrischen Progression gemacht werden muss, aus welcher sich eine von der Parabel zunächst kommende Curvenlinie bildet;

»4) dass die Bildung der Schwingungsknoten und Tonwellen am leichtesten und vollkommensten in einem cylindrischen Flötenrohre vor sich geht, dessen Durchschnittsweite den 30. Theil der Rohrlänge und dessen im obern Viertel beginnende Verengung beim Abschluss durch den Kork ein Zehntel des Durchschnitts beträgt.«

Das ist der Ursprung der gegenwärtigen cylindrischen Flöte. Weitere Versuche Böhm's über die Weite der cylindrischen Röhre zur Länge ergaben, dass der schönste Ton erscheine, wenn bei der Länge des Rohres von 606 mm der Durchmesser 20 mm erhält.

»Allein die hohen Töne sprechen nicht mehr gut und leicht an, und ich war genöthigt, den Durchmesser bei einer Länge des Flötenrohres von 606 mm auf 19 mm zu reduciren.«

Böhm machte nun viele Versuche über die beste Grösse des Mundloches.

Die Grösse des Mundloches von 12 mm Länge und 10 mm Breite dürfte den meisten Spielern am besten zusagen. Nach diesen Versuchen machte sich Böhm eine dünn und hart gezogene Röhre aus Messing, auf welcher sich der Grundton c schon durch einen Hauch etc. entwickelte und leicht zu einer bedeutenden Stärke gebracht werden konnte, ohne in die Höhe zu steigen. Auch das beim Anblasen der gewöhnlichen Flöten so unangenehme Zischen des Luftstromes war hier nicht zu bemerken.

Nachdem Böhm die beste Dimension seines Flötenrohrs entwickelt hatte, schritt er zur schwierigen Untersuchung über die richtige Stellung der Griff- oder Tonlöcher.

Böhm's zweites Bestreben war, die Tonlöcher so gross zu machen, dass man die Flöte als über der Mitte des Tonloches abgeschnitten betrachten konnte. Ein Tonloch, das nicht dem Durchmesser der Flöte gleich ist, macht natürlich, dass die unter dem Tonloche liegende Luftsäule retardirend und somit verlangsamend, der Ton der Flöte also trotz der Tonlöcher tiefer erscheint, als wenn die Flöte über der Mitte des Tonloches abgeschnitten wäre. Denn selbst Tonlöcher von dem Durchmesser der Flöte wirken noch immer etwas retardirend auf den Flötenton. Schneidet man die Flöte daher unter dem Tonloche ab, so wird der Ton höher als der Ton der ganzen Flöte mit dem grossen Tonloche in der Mitte. Schneidet man die Flöte über dem Tonloche von dem Durchmesser der Flöte ab, so ist er tiefer als die Flöte mit dem grossen Tonloche in der Mitte; schneidet man die Flöte durch die Mitte des Tonloches ab, so ist der Ton etwas höher als der Ton der ganzen Flöte mit dem grossen Seitenloche in der Mitte.

Diese retardirende Wirkung der unter dem Tonloche liegenden Luftsäule wird nach den Versuchen Böhm's unmerklich, wenn der Durchmesser des Tonloches wenigstens $^3/_4$ theile des Durchmessers des Flötenrohrs beträgt. Aber Tonlöcher

*) *Böhm*, Die Flöte und das Flötenspiel (München 1871) Seite 9.

Digitized by Google

von dieser Weite lassen sich natürlich in Holzflöten nicht ausführen, da auch die Holzdicke auf Vertiefung des Tones wirkt.

Die praktisch mögliche Weite der Tonlöcher und die Möglichkeit ihrer Verschliessung oder Deckung ergab sich bei den Tonlöchern der Silberflöte 13,5 mm und bei der Holzflöte der Holzdicke halber 13 mm im Durchmesser, bei der silbernen *g*- oder Altflöte steigt der Durchmesser sogar auf 21 mm. Diese grossen Tonlöcher können nun nicht mehr durch die Finger geschlossen werden. Böhm machte deshalb über jedes Tonloch eine das Tonloch vollkommen deckende Klappe, und der spielende Finger drückte nun anstatt auf das Tonloch auf die Klappe, welche das Tonloch schliesst. Bei dem ebenso rationell als genial ausgeführten Klappenmechanismus ist das Spiel auf diese Weise viel angenehmer und sicherer als früher, wo der Finger selbst das Griffloch genau dicht zu schliessen hatte; jetzt braucht er nur den Finger auf die Klappe zu legen. So einfach diese Abänderung erscheint, so schwierig war sie auszuführen. Es waren Monate lange Versuche nöthig, um die tauglichen Stoffe zur Herstellung der Polster auszufinden, welche an die Klappe geschraubt das grosse Grifflooh bei dem leisesten Fingerdrucke vollkommen luftdicht schliessen mochte. Es sind Scheibchen von feinem dichten Wollentuche mit einer doppelten Lage von Häutchen überzogen, die aus dem Amnion gewisser Säugethiere bereitet sind.

Der neue Klappenmechanismus ist ein wunderbares mechanisches Meisterstück. Die zehn Haupttonlöcher mit ihren Klappen versehen erforderten zehn Finger, allein dem Flötisten stehen nur acht Finger zu diesen zehn Klappen zu Gebote. Nach der natürlichen Lage der acht Finger auf dem Flötenrohre bleiben die Töne *g* und *h* frei. Diese zwei freien Tonklappen sind nun durch einen höchst sinnreichen Mechanismus mit einigen anderen von den Fingern zu bewegenden Klappen so verbunden, dass sie unter den weiter möglichen Tonverbindungen mittelst irgend einer anderen Klappe gespielt werden können. Das *g* war mit der *c*-, *f*- und *fis*-Klappe so verbunden oder zusammen gekuppelt, dass die *g*-Klappe nach Belieben mit jeder dieser Tonklappen niedergedrückt wurde. Mit der freien *H*-Klappe und mit der *Fis*-Klappe war die *b*-Klappe in Eine Verbindung gesetzt.

Diese merkwürdige Kuppelung hat Böhm dadurch hervorgebracht, dass er die horizontale Achse seiner Ringklappenflöte in eine wirkliche Charniere verwandelte, d. h. über die Achse noch eine Röhre oder mehrere Röhrchen schob, an welche der Klappenhebel angelöthet war, so dass an einer Achse mehrere Klappen sich nach Erforderniss öffneten oder schlossen. Die Kuppelung ist an der *g*-Klappe durch einen in zwei Theile getheilten Bügel bewirkt. Die Kuppelung der *c*-, *f*-, *fis*- und *b*-Klappe durch verstellbare Schräubchen mit dem Stiele der Klappe, welche auf die Nase der darunterliegenden Achse drücken; ja, es kostet Mühe, das Ineinandergreifen der einzelnen Theile des genialen Mechanismus an der Flöte selbst zu erfassen. *)

Diese zweite Verbesserung der Deckklappen-Flöte stammt, wie wir bereits gesehen, aus dem Jahre 1851. Böhm hatte die erste Silberflöte dieser Art, sowie eine Altflöte aus Silber, nebst einer Oboe nach London zur ersten grossen allgemeinen Industrie-Ausstellung 1851 geliefert.

Verbreitung, Anerkennung und Benutzung derselben.

Schon die Ringklappen-Flöte wurde z. B. in England mit grossem Enthusiasmus aufgenommen. Die englischen Zeitschriften: Musical World, Morning Post, The Connoisseur, Manchester Guardian waren voll Bewunderung über die Flöte Böhm's, noch mehr stieg der Enthusiasmus für die letzte cylindrische Flöte. *Giulio Briccialdi*, wohl der grösste Flötenvirtuos seiner Zeit, hatte seine Flöte sogleich bei Seite gelegt und sich innerhalb vier Wochen so ganz in die Böhm'sche Flöte hineingearbeitet, dass er beim ersten Auftreten mit ungeheurem Beifall überschüttet wurde. Indessen hat auch Briccialdi nicht umhin gekonnt, an der Böhm'schen Flöte eine Verbesserung anzubringen, nämlich eine geschlossene *b*-Klappe, obwohl Böhm neben seiner c-Klappe bereits seinen *b*-Hebel angebracht hat, der Alles leistet, was der Spieler verlangen kann.

Rudall & Rose haben ihren Preiscourant angezeigt. Eine Böhm'sche Silberflöte kostet 26 £ 8 Shilling. Wer die b-moll-Klappe Briccialdi's dazu haben will, zahlt noch 1 £ 1 sh. mehr.

Bereits im Jahre 1850 (20. August) kam eine Bestellung für die silberne Cylinderflöte aus Cannamore, Ostindien, die Empfangsbestätigung ging über Madras und kam in Augsburg 26. October 1851 an, die Flöte selbst war 1 Jahr und 4 Tage auf dem Wege. Der Besteller, Musikdirector und Kapellmeister Frohnert, schrieb an Böhm, dass er die Bekanntschaft eines Officiers der ostindischen Compagnie, Prescott, gemacht habe, der vor einigen Jahren in London häufig Duetten mit Böhm spielte und gegenwärtig eine Ringklappen-Flöte von Rudall & Rose besitze. Unter den vielen Briefen aus allen Ländern Europas liegt z. B. ein Brief aus Shanghai (China) O. S. O. vom 22. December 1866 vor uns. Der Besteller, der berühmte Flötenvirtuose der Königin von England, Remusat, sah eine cylindrische Altflöte Böhm's bei Broadwood in London und wünschte eine solche aus Neusilber zu erhalten. Er war entschlossen, die alte Flöte, die er dreissig Jahre lang gespielt, mit der neuen von Böhm zu vertauschen. Hermann Miller hatte in Leipzig 30. Mai 1850 ein dreistrophiges Gedicht an Theobald Böhm's herrliche Silberflöte gerichtet. Von Königsberg kam schon unterm 12. October 1849 ein begeisterter Brief des berühmten Flötisten W. Scherrer an Böhm, in welchem es unter anderm heisst: «Ich rufe Ihnen ein herzliches Bravo Bravissimo zu und versichere, dass diese herrliche Flöte meine kühnsten Erwartungen übertrifft, die ich mir je über Vervollkommnung dieses so unvergleichlichen Instrumentes habe machen können. Längst schon hatte ich mir die classischen Sonaten von Beethoven für Flöte eingerichtet, aber viele boten enorme Schwierigkeiten dar — jetzt sind die letzten mit einem Schlage verschwunden, und eine vollkommene Welt Beethoven'scher Musik bietet sich uns dar, seit ich die Flöte habe, deren Klang, Gleichmässigkeit und enorme Reinheit in allen Regionen gleich ist, so dass auch nicht der Schatten eines Tones effectlos verloren geht. Wollen Sie die ganze Herrlichkeit Ihrer unübertrefflichen Meistererfindung im Adagio mit Pianoforte geniessen, so spielen Sie gefälligst mit einem tüchtigen Pianisten Beethoven's Sonate Op. 96 und die darin enthaltenen beiden Adagios. Auch empfehle ich Ihnen die Sonaten Op. 23, 24, 30 (Nr. 1, 2, 3) wegen der darin enthaltenen herrlichen Adagios. Gleichfalls könnte ich Ihnen meine Uebertragung von drei Sonaten von J. S. Bach besorgen, der dieselben für Piano und Violine componirt hat. Die darin enthaltenen Dolces und Andantes machen sich auf Ihrer neuen Flöte köstlich, aber auch die Allegros und Prestos, welche durchaus auf das Gelehrteste fugirt sind — aber auf der alten Flöte gar nicht, auf Ihrer neu construirten von 1832 besser, auf dieser Metallflöte aber leicht und unter dem eclatantesten Effecte durchzuführen sind» etc.

Briefe gleichen Inhaltes liegen vor mir aus England, Amerika, Ostindien, Russland, Odessa, Mannheim, Wiesbaden, Zürich.

Ja sogar aus Petersburg hatte Antoine Sauvlet, premier Flûte des Théâtres Impériaux à St. Petersbourg, als Hommage à Monsieur Theobald Boehm, inventeur célèbre de la flûte du nouveau système à Munich sim Souvenir du Volga»: «Fantaisie

*) *Böhm*, Die Flöte und das Flötenspiel. 4. Aufl. Tafel II.

Digitized by Google

caractéristique (morceau de Salon) pour la Flûte avec accompagnement du Piano» gewidmet.

Der Compositeur hatte die Eigenschaft der Böhm'schen Flöte ganz ausgezeichnet zu benutzen verstanden. Seine Phantasie beginnt in F-moll, einer Tonart, mit der sich wohl keine andere Flöte hervorzutreten getraute. Es ist ein einfacher, getragener Gesang, der sich vom *meno mosso* zum *animato* steigert und von As-dur in der mittleren Lage der Flöte in einer getragenen Cantilene voll Wehmuth bis ins *d* herabsteigend sich wieder fröhlicher in der höhern Tonlage bewegt und jetzt durch C-dur und F-dur modulirt. Der musikalische Gedanke erhebt sich immer lebhafter spielend in Triolen bald im Diminuendo, bald im Rallentando durch D-moll, H-dur, E-moll, Cis dur, Fis-dur, Gis-dur und kehrt durch E-moll wieder charakteristisch zum ersten Satz F-moll zurück, der sich nach dem siebenten Takte in F verwandelt, durch D-moll, A-dur. Die Melodie geht dann in ein munteres frohlockendes *Allegro* über, das in Triolen sich bewegende Geplauder des Pianoforte antwortet, bis sie im *Tempo primo* mit dem Piano in gleicher Form tändelnd ins F-moll zurück moduliert. Nach einem momentanen Herabsinken der Melodie in F-dur im alten dreischlägigen Rhythmus der Einleitung führt ein jubilirendes *Allegro vivo* zum Schlusse des Gesanges.

In jedem Falle ist die Macht der Böhm'schen Flöte in den wenigen Takten dieser musikalischen Composition schlagend illustrirt.

Böhm's Widerlegung des durch Chladni veranlassten Irrthums, dass das Material des Instruments auf den Ton ohne Einfluss sei.

Böhm hatte in dieser Periode, wie wir schon gehört haben, einen höchst interessanten praktischen Schritt gethan zur Widerlegung eines Irrthums der Akustiker, der durch Chadni in der Akustik aufgetaucht, sehr gläubig aufgenommen, immer weiter und weiter entwickelt und zuletzt zum vollkommenen Lehrsatze ausgebildet wurde. Chladni meinte, der Stoff, aus welchem ein Instrument gebildet sei, äussere keinen oder kaum einen Einfluss auf die Tonfarbe des Instruments. Heute lehrt man als einen Fortschritt akustischer Forschung: das Material, aus welchem ein Blasinstrument gebildet sei, äussere gar keinen Einfluss auf den Ton des Instrumentes. »Eine Flöte aus Glas u. dergl. klinge ebenso wie eine Flöte aus Holz.« Wenn sich dieser Grundsatz nicht blos aus theoretischer Anschauung entwickelt, sondern als wirkliches Resultat der Vergleichung des Tones einer Glasflöte mit dem einer Holzflöte hervorgegangen ist, so muss dem Manne die Hauptsache, ein wirklich musikalisches Ohr gefehlt haben. Schon Böhm erwähnt in seiner Broschüre »Ueber den Flötenbau« (1847) S. 46: »Man verfertigte auch Flöten aus Elfenbein, Laurent in Paris aus Krystall-Glas, in Nürnberg wurde eine Flöte aus Papier-maché, in Berlin für Friedrich den Grossen aus Porzellan, und von Dimler in München sogar Flöten aus Wachs gemacht. Der ärmlichste Ton aller dieser Flöten war natürlich derjenige der aus Wachs gemachten Flöte.«

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Handel-Album. Containing Extracts from Instrumental Music by Handel, now rarely performed (The Curtain Tunes, Marches, and other Incidental Music from the Italian Operas; Selections from the Sonatas for Stringed Instruments; Organ and Harpsichord Music; Oboe Concertos; Grand Concertos; Water and Fire-Music &c.). Arranged from the Scores for the Organ by **W. T. Best.** London, Augener & Co. (Leipzig, K. F. Köhler.) kl. quer-folio Book 1 bis 15; zusammen 330 Seiten.

Eine ziemlich gross angelegte Sammlung, von welcher bis jetzt 15 »Books« oder Hefte vorliegen, die aber hiermit noch nicht zu Ende ist. Wie wir hören, ist die Absicht, sie mit dem 20. Heft zu beschliessen, so dass das Ganze einen starken, aber noch immer bequemen Band füllen würde. Der bekannte, im Anfange seiner musikalischen Laufbahn als Wunderkind angestaunte Dr. *Crotch* gab vor langer Zeit (in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts) eine Collection von Orgelauszügen Händel'scher Werke heraus, welche fast sämmtliche Oratorien und die grossen Werke der Kirchenmusik (Anthems, Te Deums etc.) einschloss, aber hauptsächlich nur die Ouvertüren und Chöre jener Werke behandelte. Nach der Partiturausgabe von Randall und der etwas vollständigeren, aber noch weit schlechteren von Arnold brachte Clarke die in jenen Ausgaben enthaltenen Hauptwerke (Oratorien- und Kirchenmusik) in Clavierauszügen heraus, die eine grosse Sammlung bilden und noch jetzt ein stehender Artikel des Londoner musikalischen Antiquariats sind. Diesen Clavierbearbeitungen folgte Crotch in seinen Orgelbearbeitungen. Händel's Opern, Instrumentalwerke und sonstige Compositionen traten zu jener Zeit mehr und mehr in den Hintergrund; man hielt sich hauptsächlich an das, was durch die genannten Gesammtausgaben Allen als das »Bedeutendste« vor Augen gelegt war.

Inzwischen haben wir einen Schritt weiter gethan. Durch die Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft sind neue Quellen geöffnet, wo man es nicht ahnte, und selbst das bisher dem Namen nach oder in unvollkommener Gestalt Gekannte hat jetzt, wo es in der Originalgestalt vorliegt, eine andere Bedeutung gewonnen. Bisher ist noch wenig geschehen, dies dem grösseren Publikum in entsprechenden Arrangements verständlich zu machen. Als das erste Unternehmen dieser Art, wenigstens auf dem Orgelgebiete, ist die vorliegende Sammlung von Best anzusehen.

Herr Best ist dem deutschen Publikum wohlbekannt, wenigstens dem Namen nach, da sein Ruf als der des bedeutendsten englischen Orgelspielers über sein Vaterland hinaus sich verbreitet hat. Er sollte uns aber etwas mehr, als dem blossen Namen nach bekannt sein, und dieses »Händel-Album« möchte sich wohl am besten eignen, eine solche Bekanntschaft zu vermitteln. Die Stücke sind verhältnissmässig kurz, es ist daher auf dem Raum von drei- bis vierbundert Seiten eine ausserordentliche Mannigfaltigkeit von Musiksätzen vereinigt. Es existirt keine ähnliche Sammlung aus Händel's Werken für Orgelspieler, was den Werth der vorliegenden natürlich bedeutend erhöht. Aber auch bei einer etwa vorhandenen oder eintretenden Concurrenz sind wir überzeugt, dass Best das Feld behaupten wird, denn der Hauptvorzug, welcher den englischen Compositeur seit Händel's Zeit geblieben ist, besteht in ihrer Gewandtheit im concertirenden Stil, wogegen wir eine Stärke im Fugenstil besitzen. Dem concertirenden oder freien Stil ist eine elegante, leichte Haltung eigen, welche dem an Fugen grossgezogenen Spieler oft abgeht. Eins ergänzt das Andere, und nur wer in beiden Stilen annähernd gleich gut sich bewegt, ist ein wahrhaft bedeutender Orgelspieler.

Die Register sind Englisch und Französisch angegeben. Es wäre wünschenswerth, beim Abschluss diese Ausdrücke auf einem Blatte deutsch zu erklären. Sobald diese sehr empfehlenswerthe Sammlung vollständig erschienen ist, werden wir auf dieselbe zurückkommen.

Digitized by Google

[149] Soeben erschienen in meinem Verlage:

Sechs kleine Lieder
aus
Wald und Welt
von
JOSEPH LUDWIG HAASE
für eine Singstimme mit leichter Clavierbegleitung
componirt
von
Emil Keller.
Op. 21.
Complet Pr. 2 ℳ 50 ₰

Einzeln:

No. 1. Naturfreuden	Pr. 50 ₰
No. 2. O süsser Traum	Pr. 50 ₰
No. 3. Waldesfreuden	Pr. 50 ₰
No. 4. Hinaus!	Pr. 50 ₰
No. 5. Erwachen des Morgens	Pr. 50 ₰
No. 6. Waldconcert	Pr. 50 ₰

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[150] **Parzival,**
der Ritter ohne Furcht und Adel.
Eine Festgabe
von
Siegmey.
Mit 13 Zeichnungen von **Henry Albrecht. Eleg. Ausstattung.**
Geh. Preis 1 ℳ.
Leipzig. **Rosenthal'sche Verlagsbdlg.**

[151] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Hirsche
von
L. van Beethoven.
Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet
von
Theodor Kirchner.
Vier Hefte à 4 ℳ.

Einzeln:

		ℳ ₰
	Heft 1.	
No. 1.	Triumphmarsch zu Tarpeja	— 80
No. 2.	Marsch aus Egmont	1 —
No. 3.	Trauermarsch aus der Heroischen Sinfonie	2 50
	Heft 2.	
No. 4.	Türkischer Marsch aus den Ruinen von Athen	— 80
No. 5.	Marsch mit Chor aus den Ruinen von Athen	1 80
No. 6.	Rule Britannia aus Wellington's Sieg	— 50
No. 7.	Marlborough aus Wellington's Sieg	— 80
No. 8.	Siegesmarsch aus König Stephan	— 80
No. 9.	Geisterchor Marsch aus König Stephan	— 50
No. 10.	Marsch aus Fidelio	— 80
	Heft 3.	
No. 11.	Marsch für Militairmusik	1 80
No. 12.	Marsch aus Prometheus	2 30
	Heft 4.	
No. 13.	Marsch aus der Sonate Op. 101	2 —
No. 14.	Trauermarsch aus der Sonate Op. 26	1 —
No. 15.	Marsch aus dem Quartett Op. 130	— 50
No. 16.	Marsch aus der Serenade Op. 8	— 80

[152] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Ausgewählte
Lieder und Gesänge
für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Barth, Rich., Erste Begegnung: »Wohl mir der Stunde,« von *Mark Waldner von der Vogelweide*. 1,00
Baumgartner, W., Abendlied: »Abend wird es wieder,« von *Hoffmann von Fallersleben*. Op. 20. No. 1 0,80
Berlioz, H., Ländliches Lied: »Wenn im Lenz milde Lüfte wehen,« nach *Th. Gautier* von *P. Cornelius*; für Mezzosopran oder Tenor. Op. 7. No. 1 1,00
— Der Geist der Rose: »Blick' auf, die du in Traumes Schoosse,« nach *Th. Gautier* von *P. Cornelius*; für Contrault. Op. 7. No. 2 1,20
— Auf den Lagunen: »Mir ist mein Lieb gestorben,« nach *Th. Gautier* von *P. Cornelius*; für Bariton oder Contrault oder Mezzosopran. Op. 7. No. 3 1,00
— Trennung: »O kehr zurück, du meine Wonne!« nach *Th. Gautier* von *P. Cornelius*; für Mezzosopran oder Tenor. Op. 7. No. 4 0,80
— Auf dem Friedhofe (Mondscheinl): »Kennst du das Grab mit weissem Steine,« nach *Th. Gautier* von *P. Cornelius*; für Tenor. Op. 7. No. 5 1,20
— Das unbekannte Land: »Sag', wohin willst du gehen, mein liebliches Kind?« nach *Th. Gautier* von *P. Cornelius*; für Mezzosopran oder Tenor. Op. 7. No. 6 1,20
Dietrich, Alb., Einzug: »Dich hab' ich einst gesehen,« von *M. Bernays*. Op. 11. No. 1. 0,50
— Frühling: »Es blühen aus dem Schoosse der Erden die Blumen allgemach,« von *M. Bernays*. Op. 11. No. 2 0,50
— Sommer: »Was soll nun all' das Trauern?« von *M. Bernays*. Op. 11. No. 3 0,50
— März: »Es ist ein Schnee gefallen,« von *W. Goethe*. Op. 13. No. 1. 0,50
— Wer schöner, als der schönste Tag; von *W. Goethe*. Op. 13. No. 3 0,50
— Dein Auge: »Ein Himmelreich dein Auge ist,« von *Julia Helena*. Op. 16. No. 1 0,50
— Meine Linda: »Im Garten unter der Linde, da sitz' ich so manchen Tag,« ungenannter Dichter. Op. 16. No. 2 0,80
— Um Mitternacht: »Um Mitternacht hab' ich gewacht,« von *Fr. Rückert*. Op. 16. No. 3 0,80
— Blühendes Thal: »Wo ich zum ersten Mal dich sah, wie üppig grünt die Wiese da!« von *Jul. v. Rodenberg*. Op. 17. No. 2 0,80
— Frühlingssonne: »Frühlingssonne tritt mit Funkeln aus den Wolken,« von *J. v. Rodenberg*. Op. 17. No. 3 0,80
— Scheiden: »Wenn man die Hand zum Abschied giebt,« Op. 17. No. 4 0,80
— Munirer Bach: »Munirer Bach, was rauschst du so?« von *Jul. v. Rodenberg*. Op. 17. No. 5 1,00
Eggers, Gust., Heimlicher Liebe Pein: »Mein Schatz, der ist auf die Wanderschaft hin« (Volkslied). Op. 10. No. 3 0,50
— Rothe Aeuglein: »Könnt' ist du meine Aeuglein sehn« (Volkslied). Op. 10. No. 5 0,80
Fischer, Gust. E., Schiffers Braut: »Komm mit, es graut im Osten,« von *Klaus Groth* Op. 1. No. 1 0,80
Grimm, Jul. O., Wie scheinen die Sternlein so hell; Böhmisch. Op. 11. No. 1 0,50
— Fragen: »Wozu mein langes Haar mir dann,« Slavisch. Op. 11. No. 2 0,50
— Warum bist du denn so traurig? Deutsch. Op. 11. No. 4 0,50
— Nun steh'n die Rosen in Blüthe; von *Paul Heyse*. Op. 11. No. 6 0,80
— Bitte: »Weil' auf mir, du dunkles Auge,« von *N. Lenau*. Op. 13. No. 2 0,75
— Jägerbraut: »Mein junger Liebster zog zu Waid,« von *Franz Huffer*. Op. 13. No. 3 0,80
— Liebesnacht: »Du sprichst von Scheiden?« von *A. Kaufmann*. Op. 13. No. 4 0,50
— Minnelied: »Ich unternahm's, den Falken gleich,« von *Otto v. Turne*. (Altdeutsch.) Op. 13. No. 6 0,90
(Fortsetzung folgt.)

Hierzu eine Beilage von W. Schwarz in Wien.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Am Rabensteinplatz 2 — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 16. August 1882. **Nr. 33.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Franz von Holstein. Seine Liedercompositionen. — Theobald Böhm. Ein merkwürdiges Künstlerleben. (Fortsetzung.) — Die Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen deutschen Musik-Vereins vom 8. bis 13. Juli 1882. — Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Franz von Holstein.
Seine Liedercompositionen.

T. K. Am 22. Mai waren es vier Jahre, dass der talentvolle Tonsetzer Franz v. Holstein aus dem Leben schied, ein edler liebenswürdiger Charakter, eine begeisterte Musiker- und Dichternatur. Bereits vor längerer Zeit ist ihm ein literarisches Denkmal gesetzt worden in dem höchst anziehend und im warmen Tone der Freundschaft geschriebenen Buche:

Franz von Holstein. Seine nachgelassenen Gedichte, herausgegeben und mit einer biographischen Einleitung versehen von **Heinrich Bulthaupt.** Leipzig, 1880. Breitkopf und Härtel. (XII, 220 S. 8.)

Auf Grundlage zuverlässiger Quellen (eigenhändige Aufzeichnungen und Briefe v. Holstein's, Mittheilungen der Seinigen) entwirft der Verfasser ein anschauliches Bild der äusseren Lebensverhältnisse und des geistigen und künstlerischen Entwicklungsganges v. Holstein's, und veröffentlicht sodann die hinterlassenen Gedichte des Verstorbenen, deren Redaction (»wenn es sich der Mühe lohnen sollte«) derselbe kurz vor seinem Tode ihm anvertraut hatte. Diese lyrischen Dichtungen, »zart und tief in der Empfindung, lauter und klar in der Form«, legen beredtes Zeugniss ab von der Begabung ihres Schöpfers. Ihre Würdigung im Einzelnen müssen wir uns an diesem Orte versagen. Dagegen wollen wir, um irrthümliche Angaben in musikalischen Zeitschriften und Lexicis zu berichtigen, von der Biographie einen kurzen Auszug geben, einige charakteristische Momente herausheben.

Friedrich Franz von Holstein wurde am 26. Febr. 1826 zu Braunschweig geboren, als Sprössling einer alten Adelsfamilie aus dem Mecklenburgischen. Sein Vater, Werner von Holstein, Soldat und Aristokrat vom Wirbel bis zur Zehe, war im russischen Feldzug von 1812 kaum der Katastrophe an der Beresina und dem Hungertode entronnen. Seine strenge, allem Künstlerwesen im Grunde abgeneigte Sinnesweise war der musikalischen Ausbildung des frühgeweckten Knaben wenig förderlich. »Wie bezeichnend ist es, dass das erste Clavier gegen den Willen des Vaters bei Nacht und Nebel in das Holstein'sche Haus geschafft wurde; wie charakteristisch, dass zur Entschuldigung die Ausrede dienen musste: es könne sehr gut als Tisch gebraucht werden.« (S. 5.) Mit dem 16. Jahre tritt der Sohn in das braunschweigische Cadettencorps, wo Robert Griepenkerl, der bekannte Verfasser der überkräftigen Revolutionsdramen »Robespierre« und »Die Girondisten«, sowie der Abhandlungen »Ritter Berlioz in Braunschweig« (Braunschweig 1843) und »Die Oper der Gegenwart« (Leipzig 1847), sein Lehrer in deutscher Sprache und Literatur wurde. Dieser war es, welcher dem Vater v. Holstein's den, allerdings abschlägig beantworteten, Vorschlag machte, den Sohn der Ausbildung seiner Talente zu überlassen, und der sodann dem reich begabten Schüler die Kenntniss der damals in Braunschweig aufgeführten Werke von Berlioz, Meyerbeer und Liszt vermittelte, ein Danaergeschenk, an welches Bulthaupt die allgemeine Bemerkung knüpft: »seltsam war es, dass eine so ausgesprochene, originelle musikalische und allem Raffinement im innersten Grunde abholde Natur wie Franz von Holstein gewissermassen den umgekehrten musikalischen Bildungsgang durchmachen sollte: durch Berlioz, Meyerbeer, Liszt zu Schumann, Mendelssohn, Gade und endlich zu Mozart und Beethoven; von der Effecthascherei durch die Romantik zur Classicität.« (S. 10.)

Ostern 1845 bestand Holstein sein Officiersexamen, zugleich hatte er seine erste (zweiactige) Oper »Zwei Nächte in Venedig« vollendet, eine Dilettantenarbeit, welche ihm bei ihrer Aufführung im Familienkreise die ersten Lorbeern brachte, die er aber später nebst drei anderen aus den Jahren 1845/46 »sorglos zu den Todten warf«. Mächtig trieb es ihn vorwärts: »Seine ernste Natur verlangte aus der Willkür und Planlosigkeit des Autodidaktenthums nach gründlicher Unterweisung, nach festen Normen.« Unter des befreundeten Karl Richter, eines geborenen Frankfurters, Leitung »machte er ernste Compositionsstudien und übte systematisch Clavier, ohne einbringen zu können, was in der Kindheit versäumt war. Seine Finger waren während des Wachestehens und Exercirens bei rauhem Wetter erfroren, und, so leidenschaftlich gern er auch allein für sich und bei seinen Angehörigen spielte, in Gegenwart von Fremden setzte er sich noch in späteren Jahren nie ohne ein gewisses Widerstreben ans Clavier. Das Unzulängliche seiner technischen Anbildung peinigte ihn.« (S. 11.)

Heimgekehrt aus dem schleswig-holsteinischen Feldzug von 1848—49, wurde er zum Adjutanten eines braunschweigischen Landwehrbataillons in dem kleinen Harzstädtchen Seesen ernannt, ein grosser Vortheil für seine musikalische Weiterentwicklung. »In Seesen lernte er zum ersten Male das Glück einer ruhigen Arbeit kennen . . . die stille Einkehr in sich selbst, die dem Künstler doppelt nothwendig, doppelt werthvoll ist.« (S. 17.) Hier war es denn auch, wo allmälig der Entschluss in ihm reifte, den Soldatenrock an den Nagel zu hängen und sich ganz der beissgeliebten Kunst hinzugeben. »Da kam plötzlich, unerwartet die Entscheidung. Die ihm angetragene Stellung eines Flügel-Adjutanten des Herzogs [Wilhelm von Braunschweig] hatte der Vater, dem der einflussreiche und beneidete

Digitized by Google

Posten für seinen Sohn gleichwohl nicht geeignet erschien, kaum für ihn abgelehnt, als die neue, bestimmte Anfrage an ihn erging: ob er die Stellung eines Regimentsadjutanten zu übernehmen Willens sei. Die Büreaugeschäfte dieses Amts hätten ihm zu künstlerischem Schaffen so gut wie gar keine freie Zeit gelassen. Anfangs erschrak er darum nicht wenig über die kritische Alternative. Aber nur auf Augenblicke — ein Zweifel war ja jetzt nicht mehr möglich, die Würfel mussten fallen, und offen schrieb er an den Vater, wie es ihm ums Herz war und was er zu thun Willens sei. Der Oberst fasste sich auch hier militärisch. Er machte nicht viel Worte, aber er stellte dem Sohn eine zweite Alternative: entweder solle er auf die Kriegsschule gehen und später in den Generalstab treten, oder seinen Abschied nehmen und sich ganz der Musik widmen. Nur verlangte er (eine billige und gerechte Forderung) vorab als Gewähr für das Talent seines Sohnes das Urtheil eines ruhigen, erfahrenen Künstlers, einer musikalischen Autorität. Moritz Hauptmann's [welchen v. Holstein bei einem flüchtigen Besuch in Leipzig im Jahre 1847 kennen gelernt hatte] Entscheidung, auf die man sich einigte, sollte für Beide bindend sein. Und so reiste denn der nicht mehr ganz junge Kunstcandidat, die dickleibige Partitur seiner »Gastfreunde« [einer historischen Oper, aus der sich später sein letztes dramatisches Tonwerk »Die Hochländer« entwickelte] unter dem Arm, nach Leipzig, um den würdigen Meister um sein Urtheil zu bitten« und dann daheim in Seesen bange Tage der Erwartung zu verleben. (S. 19.) Hauptmann's Entscheid, welcher sechs Wochen darauf in einem inhaltsreichen Briefe vom 21. Februar 1853 erfolgte, lautete günstig, und so begab sich, nachdem der Vater die Mittel für ein Jahr verwilligt, v. Holstein zu weiterer künstlerischer Ausbildung nach der Musikstadt Leipzig. »Mit dem lebhaftesten Eifer griff er seine Studien an: Clavierunterricht genoss er bei Wenzel, Plaidy und Moscheles, Theorie und Formenlehre hörte er bei Richter, Contrapunkt bei Hauptmann (zu dessen Privatschülern er überdies zählte), Composition bei Richter und Rietz. Eine Fülle neuer Eindrücke bedrängte ihn .... Es war kein Wunder, dass seine reizbaren Nerven den Stürmen nicht Stand hielten, dass der volle Strom des Geniessens, des Strebens von mancher störenden Krankheit gehemmt wurde. Auch die Geselligkeit verlangte viel von ihm. Ein lebhafter freundschaftlicher Verkehr verband ihn mit Männern wie Grimm, Radecke, Papperitz, Heinrich v. Sahr, Albert Dietrich. Besonders der Letzte wurde ihm ein treuer, anregender Freund. Auch Johannes Brahms, dessen überlegene Kraft er neidlos verehrte und liebte, gehörte zu dem schönen Kreise. Hauptmann und seine vortreffliche Frau (Susette Hummel) nahmen ihn gastlich auf; die Häuser Frege, Moscheles, Gontard, Salomon, die Sammelpunkte der künstlerischen Welt Leipzigs, standen ihm offen. Ueber all dem Neuen verging das Probejahr, ehe ers gedacht. Eine trübe Rückkehr ins Elternhaus! Was war er in dem einen Jahre geworden? was hätte er auch werden können! Auf eine Anstellung und Berufung durfte doch Niemand rechnen? Und was hätte ihm eine Cantor- und Musiklehrerstelle in irgend einem Dorfe, einem entlegenen Städtchen bieten können? Vielleicht hinlängliche Musse, aber das peinigende Gefühl der Halbheit, eines verfehlten Lebens vielleicht. Er war »des Treibens müde«, er verzweifelte an sich selbst und wünschte sich den Tod herbei. Da kam unerwartet heller Sonnenschein in das Dunkel. Eine sanfte Hand führte ihn nach Leipzig zurück, und als er im Frühjahr 1855 aufs Neue nach Braunschweig reiste, begleitete ihn eine geliebte Braut, Hedwig Salomon, mit der er sich am 4. Sept. desselben Jahres verheirathete. Sie ist von nun an von seiner ganzen Persönlichkeit und seinem Schaffen unzertrennlich.« (S. 30—33.)

Schöne Jahre folgten nun, welche das glückliche Paar theils in Leipzig, seinem festen Wohnsitz, theils in Italien (1855, 1864), seit dem Jahre 1871 im Sommer alljährlich zu Oberstdorf im Allgäu verlebte. Nach langem Warten kamen endlich auch die äusseren Erfolge, und zwar durch die dramatische Kunst, welcher sich v. Holstein nach jahrelanger Beschränkung auf Composition von Kirchen- und Kammermusik endlich wieder zugewendet hatte (vgl. S. 52, 57). Am 22. Oct. 1868 gelangte auf der Dresdner Hofbühne v. Holstein's im Jahre 1866 vollendete Oper »Der Haideschacht« (zu welcher er wie zu seinen übrigen Opern das Libretto selbst verfasst hatte) *) unter grossem Beifall zur ersten Aufführung, am 29. Juni 1870 im Leipziger Stadttheater, und von da an ging das Werk über fast alle deutschen Bühnen. **) Im Sommer 1871 vollendete v. Holstein die Partitur seiner neuen, komischen Oper, betitelt »Der Erbe von Morley«, deren erste Aufführung am 7. Januar 1872 in Leipzig stattfand. Das Jahr 1875 zeitigte sein drittes grosses Operawerk, »Die Hochländer«, zum ersten Male am 16. Januar 1876 in Mannheim aufgeführt. Leider wurden v. Holstein's letzte Lebensjahre durch eine tückische, qualvolle Krankheit (Magenkrebs) verbittert, welcher er in der Nacht des 22. Mai 1878 zu Leipzig erlag, mitten unter neuen Compositionsentwürfen. Seine opferfreudige Fürsorge für jüngere Talente, die er im Leben reich bethätigt hatte, offenbarte sich noch im Tode: die treue Lebensgefährtin erfüllte bald darnach seinen Lieblingsgedanken, auf seinem Grundstück (in der Salomonstrasse zu Leipzig) eine Stiftung für junge Musiker zu errichten, ein Künstlerhaus, das unbemittelten Talenten eine sichere Zuflucht während ihrer Ausbildung auf dem Leipziger Conservatorium gewähren sollte, — das »Holstein-Stift«.

Anmuthend berühren auch den Fernerstehenden die warmen Einleitungsworte, mit denen der Biograph den Charakter und die äussere Erscheinung seines Freundes während der letzten Lebensjahre schildert (S. 4): »Als ich Franz von Holstein kennen lernte, hatten die grossen Erfolge seines »Haideschacht« seinen Namen schon berühmt gemacht. Ich sah den gewordenen, nicht den werdenden Mann: eine schlanke, eher zarte als kräftige Gestalt, ein blasses, im Ertragen körperlicher Leiden geübtes Gesicht, eine eigenthümlich scharf ausgebildete Adlernase, die dunklen Haare frei, ohne ängstliche Ordnung herabhängend, unter der hohen klaren Stirn ein helles, reines, liebevolles Auge, in seinem ganzen Wesen der lautere, um Gottes und seiner Kunst willen schaffende Künstler, der selbst begeistert auch Andere zu begeistern vermochte und der doch, in der schlichten Einfachheit seines Wesens, Alle, ob sie ihm nun an Alter und Begabung gleichstanden oder nicht, zu seine hergewinnende Persönlichkeit unwillkürlich fesselte. Ein ausgezeichneter Musiker, ein mit seinem besten Herzblut seine Gebilde tränkender Componist, ein feinsinniger, sammtbiger Dichter, ein liebenswürdiger, harmonischer Mensch, so recht geschaffen, sein Leben künstlerisch auszugestalten und Andre in seine glücklichen Kreise zu ziehen.«

Was die musikalischen Schöpfungen des Entschlafenen anbelangt, so verweilt Bulthaupt, und das mit Recht, besonders eingehend bei der Schilderung des Entstehens, des Inhaltes und des Erfolges der oben genannten drei Opern. Der übrigen Werke aber, namentlich der Liedercompositionen, gedenkt er nur im Allgemeinen an wenigen Stellen (S. 18, 36, 61, 93). Und doch nehmen gerade die Lieder, bei Holstein's ausgesprochen lyrischer Begabung, in seinem Kunstschaffen eine be-

*) Auch sonst war v. Holstein literarisch thätig; so brachte die »Allg. Mus. Ztg.« mehrere Aufsätze aus seiner Feder, u. a. über Schumann's »Genovefa« (Jahrg. 1875, Nr. 41, Sp. 169 f.), Rubinstein's »Maccabäer« (Ebenda, Nr. 44 f.) und Kretschmer's »Folkungern« (Ebenda, Nr. 49 f.). Vgl. Bulthaupt S. 80.

**) Vgl. die Aufsätze von Selmar Bagge über den »Haideschacht« Jahrg. 1870, Nr. 5 f. und über den »Erben von Morley« Jahrg. 1872, Nr. 26 ff.

Digitized by Google

deutende Stellung ein. Erregt schon ihre Zahl (es sind 107 einstimmige Lieder, 29 Duette u. s. w.) unsere Aufmerksamkeit, am wie viel mehr die wahrhaft künstlerische Vollendung so vieler von ihnen in Bezug auf Stimmung, Erfindung und liedmässige Behandlung. Versuchen wir daher im Folgenden die angedeutete Lücke in Bulthaupt's Biographie auszufüllen, indem wir in annähernd chronologischer Reihenfolge an der Hand der Opuszahlen die einzelnen Lieder in Kürze besprechen. Ein Anhang möge schliesslich, um ein volles Bild der compositorischen Thätigkeit Franz von Holstein's zu ermöglichen, seine übrigen Compositionen aufzählen.

I. Lieder für eine Singstimme
mit Begleitung des Pianoforte.

Noch in die Braunschweiger Zeit gehören die

Waldlieder von J. N. Vogl. **Op. 1.** Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. *M* 2. —. (Hieraus einzeln: Nr. 3. Liederkreis Nr. 180, 50 ₰.)

»Auf Drängen der Freunde« waren sie nebst Op. 2 (sechs Männerquartetten) »im Manuscript nach Leipzig an einen dortigen Verwandten (Goetard) geschickt und von diesem Moritz Hauptmann vorgelegt worden, der sich in günstigstem Sinne darüber ausgesprochen und die anspruchslosen, gefälligen Lieder Breitkopf und Härtel zum Verlage empfohlen hatte« (Bulthaupt S. 18). Ihre Jugendfrische und ihr leichter Melodienfluss gewinnen sofort unser Herz. Ein schönes Lied ist vor allem das weihevoll-innige dritte: »Waldeslust« (»Lass mich ganz in dich versinken«) mit seiner schlichten und doch so charakteristischen Begleitungsfigur; im leichtbeflügelten *Allegretto schersando* schwebt das vierte einher (»Vöglein ohne Ruh und Rast«); von tief tröstlicher Stimmung ist das fünfte durchweht (»Nähret Unmuth deine Seelee«); fröhlich und heiter ergehen sich Nr. 1 und 2 (»Im Freien, ach im Freien« und »Lustig, lustig, wer zum Wald seine Schritte wendet«), während das etwas schwerere sechste Lied, der poetische Abschied vom Wald (»Morgen wieder, lieber Wald«), einen liebenswürdigen Abschluss bildet.

Jugendwerke sind ferner eine Anzahl Lieder für tiefe Stimme. Nach einer Angabe Bulthaupt's S. 18 fallen die beiden zunächst genannten Hefte in die Seeseuer Zeit; wahrscheinlich gilt dies auch von den zwei hierauf folgenden.

Op. 3. Drei Gesänge von Goethe, Geibel und Spitta für eine Bassstimme. Berlin, Bote & Bock. Pr. *M* 2. —.

Op. 4. Drei Balladen von Strachwitz, Heine und Geibel für eine Bassstimme. (Herrn Hofopernsänger Krause freundlichst dedicirt.) Berlin, Bote & Bock. Pr. *M* 3. 50. *)

Op. 5. Zwei Lieder für eine Bass- oder Baritonstimme. Braunschweig, G. M. Meyer jun. (Litolff). Pr. *M* 1. 50.

Op. 6. Reue. Gedicht von Platen. Für eine Bass- oder Baritonstimme. (An seinen Freund R. Weber.) Braunschweig, Meyer (Litolff). Pr. *M* 1. 25. **)

Ein Vorfahr der später erschienenen Reiterlieder ist Nr. 1 aus Op. 3 »Lasst mich nur in meinem Sattel gelten«; treffend illustrirt die Musik den Goethe'schen Text aus dem westöstlichen Divan: frisch und kräftig der Anfang und das Ende, voll Weihe und Andacht der Mittelsatz. Auch in dem lang ausspinnenden zweiten Lied: »Der Mai ist gekommen« sind die wechselnden Stimmungen hübsch nüancirt: die überquellend jugendliche Wanderlust, die Einkehr bei Wirth und Spielmann, der sorglose Schlummer im Busen der nächtlichen Natur. Den geraden Gegensatz hierzu bietet das choralartig gehaltene »Was macht ihr, dass ihr weinet«; Wehmuth der Trennung, gemildert durch religiösen Trost, ist sein Grundton. — Welch lebendig dramatischer Ausdruck dem Componisten bereits in seinen Jünglingsjahren zu Gebote stand, das zeigen uns die Balladen Op. 4. Unter ihnen hebt sich an wirkungsvoller Kraft hervor die Composition zu dem bekannten Heine'schen »Belsazar«; der wilde Jubel der zechenden Kriegsknechte, des Königs frevelnder Hohn, die unheimliche Erscheinung der Flammenschrift und das schlotternde Erbeben der Sünder sind drastisch gemalt, jedoch ohne jemals die Grenzlinie der Schönheit zu verletzen. Ihr nahekommend an musikalischer Stimmungsmalerei, wenn auch nicht gleichmässig an dichterischem Werth, ist die vorangehende Ballade von Moritz Graf Strachwitz »Pharao«, welche den Untergang des prunkenden Aegypterheeres und die Drangsal und Errettung des Volkes des Herrn schildert. Mit Jugendfeuer ist der Componist bei der Conception der Geibel'schen »Rheinsage« ins Zeug gegangen, wir meinen besonders den frischen, fröhlichen Schlusstheil; aber auch den feierlichen und von stillpoetischem Zauber angehauchten Partien des Gedichts, z. B. wie die Geistergestalt des alten Heidenkaisers Karl nächtlich über die goldne Mondbrücke wandelt und die Rebenblüthe am Rheinstrom segnet, lässt er volles Recht widerfahren. — Op. 5 enthält zwei öfter componirte Texte: »Du hast Diamanten und Perlen« von Heine und »Die Höhen und Wälder schon steigen immer tiefer ins Abendgold« von Eichendorff. Unser Componist hat ihnen neue Seiten abzugewinnen gewusst. Das letztgenannte Lied tritt vollsaftiger und männlicher auf als z. B. die leise und innig vorzutragende Composition von R. Franz. Das erstere dagegen führt in geschickter Steigerung von leichtlebigem Eingang zu leidenschaftlichem Abschluss. Bemerkenswerth ist, dass seine Clavier-Begleitung in Takt 7—14 der Begleitung zu Wolfram's Gesang an den Abendstern ähnelt; um so bemerkenswerther, als Holstein zur Zeit des Niederschreibens seiner Musik Wagner's »Tannhäuser« wahrscheinlich noch nicht kannte, wie aus Bulthaupt's Biographie S. 31 hervorgeht; dann ihr zufolge lernte er diese Oper erst während des Leipziger Studienjahres kennen. — Sehr schön hat der jugendliche Künstler in Op. 6 die Grundstimmung des Platen'schen Gedichtes (»Wie raff' ich mich auf in der Nachte) getroffen: »Reuceschmerz wühlt im Gemüthe«. Der düstere Anfang kehrt verstärkt wieder im düsteren Ende, dazwischen die ruhigere melodische Partie der lichten Sternennacht.

Eine Fortsetzung seines Erstlingswerkes gab Holstein in

Op. 9. Waldlieder von J. N. Vogl. (Zweites Heft.) (Frau Susette Hauptmann gewidmet.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. *M* 3. —. (Hieraus einzeln: Nr. 2 und 3, Liederkreis Nr. 167 und 126, à 75 ₰.)

Die Widmung lehrt uns, dass wir mit diesem Opus in die Leipziger Zeit kommen, und interessant wäre da die Untersuchung der Frage, welchen Einfluss, abgesehen von der theoretischen Unterweisung, Hauptmann's Lieder auf die seines Schülers geübt haben; wir unterlassen sie hier jedoch, weil sie ausserhalb unseres Zieles liegt. Thatsache ist, dass man in dem jetzt zu besprechenden Liederhefte ein beträchtliches Wachsthum an künstlerischer Reife und an Originalität wahrnimmt. Frisch wie der thaustrahlende erquickende Morgen, den es schildert, giebt sich das erste Lied (»Weich neues frohes Leben erwacht vom nächt'gen Traume«). Die beiden folgenden verdienen besonders hervorgehoben zu werden, zunächst Nr. 2 (Waldliebe: »Fort, nur fort durch Busch und Zweige«) wegen seines schwungvoll feurigen Temperaments, dem nur einmal, bei den letzten Worten des Gesanges (möchte werfen mich an deine Brust«) in schönen Harmonien Zügel angelegt werden. Nebenbei gesagt, haben wir in den vier ersten Takten der Ge-

*) Auf dem Titel von Op. 3 und 4 steht der Name des Componisten fehlerhaft: Hollstein statt Holstein; richtig dagegen beidemal auf S. 2.

**) Op. 6, S. 3 und 9 lies: pochenden.

Digitized by Google

sangsmelodie einen Anklang an Schumann's »Er, der herrlichste von Allen« bemerkt. Was Nr. 2 nur andeutet, das Brausen des Sturms im Wald und als jubelnder Widerhall im Menschenherzen, spinnt Nr. 3 (im Sturm ist los) charakteristisch und vollkräftig weiter aus, es ist in der That ein prächtiges Lied. Nr. 4 »Waldeinsamkeit« illustrirt, im engen Anschluss an den Text zwischen Adagio- und Allegrosätzen wechselnd, das Traulich-Einladende der Waldesnacht. Graziös wiegt sich auf leichten Fittigen das Lied vom Waldvöglein (Nr. 5: »Das Vöglein hat ein schönes Loos im Walde«); ganz reizend ist die Stelle: »Husch! ist's im Dickicht drin«. Wie in den Waldliedern Op. 1, so macht auch hier ein bewegter »Abschied« (Nr. 6: »Ade, du lieber Tannenwald«) den natürlichen Schluss, aber in viel vollendeterer Weise, namentlich was Einzelausdruck und Melodienfluss anbetrifft.

(Fortsetzung folgt.)

Theobald Böhm.

Ein merkwürdiges Künstlerleben.

Von

Professor Dr. v. Schafhäutl.

(Fortsetzung.)

Böhm hatte sich bei seinen schon berührten Versuchen gezogener Messingröhren bedient, die sich am leichtesten herstellen und handhaben liessen. Die ausserordentlich leichte Ansprache dieser Messingrohre überraschte ihn, und er verfertigte deshalb, nachdem er die Bioglappen beseitigt hatte, sich zuerst ein Rohr aus Messing, dann aus Silber, Neusilber u. s. w. Er sagt dabei in seinen letzten Werke: »Der Flötenbau und das Flötenspiel« S. 9: »Auf die Klangfarbe oder die Qualität der Töne hat die grössere oder geringere Härte und Sprödigkeit des Materials den meisten Einfluss. Hierüber sind viele Erfahrungen vorhanden, denn man hatte Flöten aus verschiedenen Holzarten, aus Elfenbein, Krystallglas, Porzellan, Kautschuk, Papier-maché, ja sogar aus Wachs gemacht. Alle derartigen Versuche führten jedoch wieder auf die Verwendung sehr harter Holzarten zurück, bis es mir gelang, aus Silber und Neusilber Flöten zu verfertigen, welche nun seit 20 Jahren (dies sagte er im Jahre 1874) mit der Holzflöte rivalisiren, ohne dass die Frage: Welche Flöten sind besser? entscheidend beantwortet werden konnte. Die Silberflöten sind jedenfalls wegen der grossen Modulationsfähigkeit ihrer äusserst hellklingenden und sonoren Töne vorzüglich zum Spiele in grossen Räumen geeignet. Da sie aber gerade wegen ihrer ungemein leichten Ansprache sehr häufig überblasen werden, wodurch der Klang der Töne hart und schreiend wird, so können ihre Vorzüge nur bei einem sehr guten Ansatze und sorgfältigem Tonstudium zur vollen Geltung gelangen. Aus diesem Grunde werden auch Holzflöten, nach meinem System gemacht, welche dem Ansatze der meisten Flötenspieler besser entsprechen und wegen des vollen und angenehmen Klanges der Töne namentlich in Deutschland bevorzugt werden. In England hat man sich jedoch beinahe durchaus für die Silberflöte entschieden.«

So schreibt Rudall & Rose 1. September: »Es ist nicht der geringste Zweifel, über den grossen Vorzug Ihrer Metallflöte gegen jede andere. In der That, man glaubt, dass es kein anderes Blasinstrument giebt, welches so viele Vorzüge besitzt.« Und der Flötenvirtuose Georg Rudall schreibt zur selben Zeit: »Ich habe in vielen Gesellschaften gespielt und Ihre Metallflöte hat bei Jedem Bewunderung und Entzücken erregt. Alle riefen aus: es gehe über ihre Begriffe, dass die Flöte zu solch einer Vollendung gebracht werden konnte.« So liegen Dutzende von Briefen vor aus allen Ländern, welche ihr Entzücken über die Metallflöte aussprechen.

Nun kam die grosse Industrie-Ausstellung aller Völker in London — sie war die erste grossartige in ihrer Aus- und Durchführung in London, sodass auch in Bezug auf die Theilnahme aller Völker der Erde. Unter den musikalischen Instrumenten, die uns hier allein interessiren, sind es vorzüglich die Flöten. Zu den interessantesten der Ausstellung verzeichnen wir eine neue Silberflöte von Böhm mit Deckelklappen, ein Piccolo und ein Oboe nach demselben System.

Die älteste und berühmteste Flötenfabrik Englands Rudall & Rose hatte gleichfalls Flöten nach Böhm's System ausgestellt und erhielt die Preismedaille für Verfertigung dieser Flöte. Daneben erwähnen wir noch die verbesserte Patentflöte von dem berühmten Flötisten Carte, dann die Patentflöte des berühmten Flötenspielers Clinton. Auch er benutzte die Böhm'sche Stellung der Grifflöcher, versuchte aber einen Mechanismus, der es möglich machen sollte, das gewöhnliche Griffsystem der alten Flöte beizubehalten.

Es waren da natürlich Flöten aus den verschiedensten Ländern zu sehen. Aus Frankreich finden wir Godefroy mit der Böhm'schen Flöte, auch Berlon in Paris hatte eine Flöte nach dem Böhm'schen Princip gebracht. Dazu kam noch Tulou mit seiner sogenannten verbesserten Böhm'schen Flöte. Aus Nordamerika finden wir Pfaff aus Philadelphia. Aus dem Zollverein fanden sich Flöten von Essen, Neukirchen, Klingenthal, Mainz, ferner aus der Schweiz, auch Dänemark.

Die Ausstellungs-Jury bestand aus: Sir H. Dr. Bishop, Professor der Musik an der Universität in Oxford als Vorsitzender. Dazu kamen Sterndale Bennet, Professor an der kgl. Akademie der Musik in London, Hector Berlioz aus Frankreich, Dr. Robert Black aus den Vereinigten Staaten von Nordamerika, Ritter Sigismund Neukomm aus Deutschland, Cyprian Potter, Vorstand der kgl. Akademie der Musik; dann meine Wenigkeit, der Biograph Böhm's zugleich als vereinsländischer Juror, ferner Sir Georg Smart, Organist und Componist an der kgl. Kapelle, Sigismund Thalberg, Dr. Henry Wylde, Professor an der kgl. Akademie der Musik.

Die Flöte Böhm's erregte das grösste Aufsehen, das grösste Interesse aller Musiker und sie erhielt auch nach der genauesten, lange dauernden, bis ins kleinste Detail sich erstreckenden Prüfung einstimmig den ersten Preis, die grosse Preismedaille.*)

Die Flöte Böhm's wurde nun in den meisten Ländern und am meisten in Nordamerika fabricirt, allein die Flöten aus der Fabrik Böhm's und Mendler's in München sind in Beziehung auf Vollendung dennoch nicht erreicht worden. Die besten Flöten nach Böhm's System wurden in London durch Rudall & Bose, in Paris durch Godefroy & Lot gemacht und in aller Herren Ländern verbreitet.

Eine grossartige Imitation der Londoner Ausstellung war die Industrie-Ausstellung in Paris im Jahre 1855. Böhm hatte zu seiner Silberflöte eine Holzflöte und Modelle, Rechnungen und Zeichnungen, ein Schema zur Bestimmung der Maasse für Flöten jeder Stimmung auf mechanischem oder graphischem Wege gebracht. In Paris und deshalb auch in Frankreich war die Böhm'sche Flöte schon zum musikalischen Gemeingut geworden. Die Jury erkannte Böhm einstimmig den ersten Preis, nämlich die goldene Ehrenmedaille, und der Präsident der Pariser Ausstellungs-Commission, Prinz Napoleon Bonaparte, hatte sich bei der Ertheilung der Preise noch in besonders bewundernder Weise über Böhm ausgesprochen. Ein Berichterstatter sagt: Son Altesse Impériale s'terminé sa XVIIIe visite par le

*) Amtlicher Bericht über die Industrie-Ausstellung aller Völker in London im Jahre 1851 von der Berichterstattungs-Commission der deutschen Zollvereins-Regierungen Bd. I, S. 882 und 924 bis 935.

Digitized by Google

27e classe Fabrication des instruments de Musique und erklärte: »Si la France, qui occupe incontestablement le premier rang pour la fabrication des instruments de Musique, pouvait redouter un concurrent, ce serait la Bavière avec ses instruments à vent en bois. Dans cette classe l'Étranger n'avait qu'un seul nom qu'il put opposer à la France, mais ce nom est une autorité et une puissance. Nous voulons parler de Mr. Boehm de Munich. Artiste, inventeur, fabricant Mr. Boehm a porté toutes les parties de son art à la plus haute de perfection; il a donné son nom à un système nouveau, appliqué à la Flûte. Il a envoyé à l'Exposition deux modèles, l'un en métal, l'autre en bois, qui lui ont valu la grande médaille d'honneur.«*) Der Prinz erklärt dann weiter und mit vollster Bewunderung: Sein Name ist eine Autorität und eine Macht.

Der Bericht des Präsidenten der französischen Jury, des Directors des Conservatoriums der Musik in Wien, Joseph Helmesberger, spricht sich in derselben Weise und zugleich als Deutscher aus. **) »Der Verfasser dieser Zeilen kann es sich beim Schlusse seines Berichtes über die XXVII. Klasse nicht versagen, dem bei der Pariser Ausstellung vertretenen deutschen Streben und Schaffen noch ein freudiges »Hoch« auszubringen durch einige Worte über die Fabrication von Holz-Blasinstrumenten, welche zugleich den Schlussstein dieser Besprechung bilden. Wir finden hier eine herzliche Anerkennung für den deutschen Mann, den Reformator der Flöte, für den berühmten Meister Böhm in München, dem einstimmig die Auszeichnung der grossen Ehren-Medaille zuerkannt wurde. Das vortreffliche, je ausschlitzbare System des genialen Künstlers, welches von der Flöte nunmehr auf alle anderen Blasinstrumente übergeht, muss als wahrer Fortschritt im Gebiete der Musikinstrumenten-Fabrication betrachtet werden und wird ohne Zweifel mit der Zeit die allgemeinste Verbreitung finden. Möge sich der geschätzte Meister für die Schwerfälligkeit, welche sich bisher der allgemeinen Annahme seines Systems hemmend entgegen stellte, durch die wohlverdiente Anerkennung, welche demselben bei Gelegenheit der Ausstellungen zu London, München und neuerdings zu Paris einstimmig zu Theil geworden und durch das Bewusstsein entschädigt und belohnt finden, sich in der Geschichte der Entwicklung der Musikinstrumente einen bleibenden und ausgezeichneten Namen gesichert zu haben!«

Dies Alles stand auf dem Papier und wurde vielleicht unter tausend Musikern höchstens von einem gelesen. Was das musikalische Frankreich und Nordamerika, ja selbst die Pariser Akademie in Bewegung setzte, existirte für das musikalische Deutschland so viel wie gar nicht. Ja selbst bei der Industrie-Ausstellung in Wien im Jahre 1873 war das musikalische Wien allerdings überzeugt, dass die Zukunft der Böhm'schen Flöte angehöre. »Die Gegenwart gehört Böhm schon längst an, ganz Frankreich, England, Belgien und grösstentheils Deutschland, Italien und Amerika. Bei uns hängt man noch treu an unserm Ziegler, das ist Ziegler's und seines Vaters Verdienst, dass die alte Wiener Flöte noch in ganz Wien ausschliesslich herrscht.«***) Indessen ist bereits eine sehr grosse Anzahl Flöten aus der Fabrik von Böhm nach Wien und allen Ländern Oesterreichs geliefert worden, namentlich an Dilettanten.

Von nun an gab es in Frankreich keine Fabrik musikalischer Instrumente mehr, in welcher man unter ihren Instrumenten nicht der Böhm'schen Flöte ihren Platz anwies. Neben dem alten berühmten Fabrikpreis von Godefroy & Lot finden wir z. B. in Paris Desnoyers, Thulart & Cie. mit Flûtes de Boehm um 140 Francs, Neusilber 90 Frcs., Petite Flûte Boehm grenadille 90 Frcs., Neusilber 60 Frcs., Clarinettes Boehm nouveaux system 245 Frcs., bis heute zu 140, 135, 130 Frcs. Sogar in den Dörfern Cutura und Jury-la-Bataille, beide im Departement d'Eure, nordwestlich von Paris, hat die Instrumenten-Fabrik Thibouville & Hérouard eine Flûte Boehm mit 14 Klappen ausgeschrieben, und Noblet & Thibouville in Jury-la-Bataille an der Eure haben Clarinetten nach Böhm von 160 bis 200 Franken und Böhm'sche Flöten zu 150 und aus Neusilber zu 95 Mark in ihren Katalogen.

Die ausgezeichnete berühmteste Fabrik Böhm'scher Flöten in England war die alte Fabrik Rudall & Rose in London. Die Fabrik hat sich ein Patent erworben und verkaufte ihre Böhm'schen Flöten vollendet in Etuis mit allen nöthigen Zugaben aus Cocos-Holz mit Silberklappen um 18 £ 18 sh. In Silber die Cylinderflöte um 26 £ 5 sh., in Neusilber, silberplattirt, um 18 £ 18 sh. Wer eine geschlossene *gis*-Klappe dazu haben will, zahlt 1 £ 1 sh. mehr, ebenso wer die Briccrol'sche b moll-Klappe an der obigen Flöte angebracht haben will.

Die ausgebreitetste Fabrication Böhm'scher Flöten ist indessen in Nordamerika. Tausende (darunter die Allerbesten) blasen die Böhm'sche neu verbesserte Flöte. Durch sie ist die Flöte ein geachtetes Instrument geworden, gerade wie in England, Frankreich und Belgien ausschliesslich die Böhm'sche Flöte geblasen wird.

Böhm's Verbesserungen an der Hoboe. Seine Alt-Flöte.

Böhm wandte endlich sein System auf alle Holz-Blasinstrumente mit Grifflöchern an. So hatte er für den ersten Oboisten seiner Zeit, Lavigne, an der italienischen Oper in London, eine Hoboe, für den ersten Fagottbläser an der italienischen Oper in Paris ein Fagott nach seinem System verfertigt. Auch diese Instrumente fanden Beifall trotz des hohen Preises und des neuen Griffsystems. Die berühmte Fabrik Triebert & Cie. baute Hoboen nach Böhm's System. Nach einem Preis-Courant vom 7. März 1857 kostet eine solche Hoboe ins *a* herab steigend mit Silberklappen etc. in Etuis 600 Frcs.

Eine neue Schöpfung Böhm's ist seine Altflöte (in der Londoner Ausstellung hatte sie noch den Namen Flûte d'amour). Er hatte seiner Flöte auf Verlangen noch einen sogenannten *H*-Fuss beigegeben; allein tiefer zu gehen hielt er nicht für zweckmässig; denn die Töne verlieren hier, je tiefer sie gehen, Mark und Klang.

Mit der Zeit überwand er auch dieses Hinderniss. Schon im Jahre 1847 hatte er Rohre construirt, welche das kleine *f* mit derselben Leichtigkeit und derselben Kraft angaben, wie die hohen Flötentöne; allein das Griffsystem wurde, da die Grifflöcher in der längeren *G*-Flöte weiter auseinander lagen, schwieriger, die Finger ermüdeten leicht bei der grossen Spannweite. Böhm blieb deshalb beim kleinen *g* stehen. Hier ist die Flöte trotz ihrer Länge noch verhältnissmässig leicht zu behandeln. Die *G*-Flöte ist 820 Millimeter lang und oben 26 mm weit, während die *C*-Flöte Pariser Stimmung 620 mm lang und oben 19 mm weit ist. Die unteren Grifflöcher haben 24 mm im Durchmesser. Böhm nannte seine Flöte nun mit vollem Rechte Altflöte. Das Griffsystem bleibt dasselbe wie auf der Böhm'schen *c*-Flöte. Die dem Grundtone *G* sieben nächsten Töne sprechen ebenso leicht und sicher an, wie auf der Böhm'schen *c*-Flöte, so dass sich für den Spieler keinerlei Schwierigkeiten bieten. Dabei sind diese tiefen Töne wunderbar schön und lassen sich an einer überraschenden Stärke anschwellen, wodurch die Altflöte ebenso gut in den grössten Räumen wie im Salon eine merkwürdige Wirkung hervorbringt.

*) Visite de S. A. I. le Prince Napoléon aux Produits collectifs des Nations qui ont pris part à l'Exposition de 1865.

**) Amtlicher Bericht über die allgemeine Pariser Industrie-Ausstellung im Jahre 1855 etc. durch Dr. G. von Viebahn und Dr. Schubarth. Berlin 1856, S. 687.

***) Internationale Ausstellungs-Zeitung. Beilage der Neuen Wiener Presse. Wien, Donnerstag den 24. August 1872 Nr. 8284; Feuilleton.

Digitized by Google

Von dieser Zeit an beschränkte Böhm seine Reiselust und beschäftigte sich hauptsächlich mit Unterricht. In seinen Mussestunden componirte und publicirte er hie und da eine seiner Compositionen, die überall die vollste Anerkennung fanden und sehr gesucht sind, namentlich in Nordamerika.

Dabei lag ihm die Vervollkommnung seiner Flöte fort und fort vor Augen. Mit der Substituirung eines Kopfstückes aus Cocosholz statt des metallenen auf seiner Metallflöte hielt der 78jährige Mann seine Lebensaufgabe für gelöst. Durch dieses Kopfstück erhielt die Metallflöte auch in den höchsten Tönen das charakteristisch Milde des Flötentones ohne Nachtheil der leichten Ansprache und der brillanten Kraft der Metallflöte.

Carte in London. Böhm's Urtheil über die an seiner Flöte vorgenommenen Verbesserungen.

Die neue Flöte erhielt hie und da, wie wir bereits gehört, sogenannte Verbesserungen, niemals wurde jedoch das eigentliche Wesen der Böhm'schen Erfindung — die Dimensionen des Flötenrohres, die Stellung der Grifflöcher an ihrem akustisch bestimmten Platze — auch nur im Mindesten angetastet, es war immer nur ein secundärer Theil der Böhm'schen Flöte, die Stellung einer Klappe, hie und da die Anbringung einer Zusatzklappe, eine geschlossene anstatt der offenen als Verbesserung angegeben, eine Veränderung, die theils aus der Liebhaberei oder Angewöhnung irgend einer Fingerbewegung, oft auch aus der Sucht hervorgegangen war, etwas Neues als eine sogenannte Verbesserung an dem berühmten Instrumente anzubringen. So die grossen Flötisten Coche, Dorus; auch Giulio Briccialdi, welch letzterer unbestritten der grösste Virtuose auf seinem Instrumente war.

Die ganze Verbesserung drehte sich eigentlich um eine einzige Klappe, die sogenannte *gis*-Klappe. Böhm hielt alle seine Klappen offen, so dass alle Finger dieselbe Bewegung, die des Niederdrückens der Klappen, auszuführen hatten. Mit dieser sogenannten Verbesserung wird die Böhm'sche Flöte in Frankreich noch immer in die Welt geschickt. Es war der bereits oben Sp. 504 besprochene R. Carte, damals der grösste Flötist Englands, der selbst ein Patent auf eine durch ihn verbesserte Flöte besass, und trotzdem die Böhm'sche Flöte mit Leidenschaft ergriff, der Böhm's System geistig durchdrungen hatte, wie keiner seiner Collegen. Er schrieb ein oft aufgelegtes Werk:*) »Ein vollständiger Cursus von Instructionen für die Böhm-Flöte mit offener oder geschlossener *Gis*-Klappe mit einem Vorherichte.« Dieser Vorbericht enthielt eine Analyse der Böhm-Flöte und der alten achtklappigen Flöte, mit einer Vergleichung der beiden Flöten, um den Flötenbläser in den Stand zu setzen, selbst ein Urtheil über die relativen Verdienste beider Flöten zu fällen. Es ist wohl das beste Werk, welches überhaupt über die Böhm'sche Flöte geschrieben worden ist — ebenso steht die Analyse der Böhm'schen Flöte einzig in ihrer Art da. In dieser Analyse vertheidigt er das Böhm'sche Klappensystem als ein aus einem einzigen Gusse hervorgegangenes Klappen- und Griffsystem. Er sagt sehr treffend: »Bei der einzigen geschlossenen *gis*-Klappe ist eine doppelte Thätigkeit des Fingers nothwendig. Wie irrationell ist ein System, dem Bizarrismus des Griffsystems der alten Flöte entnommen, wo einer oder mehrere Finger sich über den Grifflöchern erheben, der andere Finger aber die Klappe drücken muss. In der zweiten Octave wird diese Griffart noch complicirter und kann höchstens kaum an dem entschuldigt werden, der sich von der alten Gewohnheit in keiner Weise losmachen kann.«

Böhm sagt: »Wenn es möglich wäre, eine Klappe für dieses *gis* zu machen, ohne das ganze Griffsystem zu verwirren, ich würde kein Wort dagegen sagen; da jedoch dies nicht thunlich ist, und da für den Anfänger nicht die geringste Schwierigkeit im Gebrauche der offenen *gis*-Klappe entsteht und bei dem uns alte System gewöhnten Flötenspieler nur kurze Zeit nothwendig ist, um sich in mein System hinein zu finden, so würde ich nie die gegen mein System geschlossene *gis*-Klappe billigen. Ich wollte rather, mein System zu studiren ohne alle Aenderung, und ich bin versichert, dass ein Jeder in kurzer Zeit erfreut sein wird, meinem Rath gefolgt zu haben, und ich bin überzeugt, dass die französischen Spieler mit der geschlossenen *gis*-Klappe nie die Vollendung in ihrem Spiele erreichen werden, als die Deutschen, welche mein System seit langer Zeit befolgen, z. B. Stettmair in Hechingen.«

(Fortsetzung folgt.)

*) A complete Course of Instructions for the Boehm Flute (Both the open and the closed G keyed Flute), designed as well for Beginners as for those acquainted with the old Flute, and preceded by an analysis of the Boehm Flute and the old eight-keyed Flute. With a comparison between them, to enable the Flute-playse to judge of their relative merets by R. Carte. London. Addison and Hodson 210 Regentstreet and 47 King Williams Street. Price 10 shillings 6 Pence. 1846. (Die erste Auflage von 1845 ist oben Sp. 504 angeführt und besprochen.

Die Tonkünstler-Versammlung des Allgemeiden deutschen Musik-Vereins

vom 8. bis 12. Juli 1882.

Zum ersten Male seit seinem 23jährigen Bestehen hielt der Allgemeine deutsche Musik-Verein diesen Sommer Einkehr in der Schweiz und feierte während der Tage des 8. bis 12. Juli in Zürich das Fest der sogenannten Tonkünstler-Versammlung. Dass man in der kunstsinnigen Stadt, welche sich von je her durch treffliche Organisation wie glänzende Ausstattung ihrer Feste hervorgethan hat, Alles aufwenden würde, um den Gästen aus Deutschland nicht blos musikalisch Vorzügliches zu bieten, sondern auch einen freundlichen Empfang zu bereiten und die Feiertage so angenehm wie möglich zu gestalten, das stand von vorn herein zu erwarten. An dem mit unerbittlicher Consequenz vom grauen Himmel triefenden Regen musste freilich der beste Wille theilweise zu Schanden werden, und es konnte beispielsweise die Festfahrt auf dem See Dienstags den 11. Juli nur unter den obligaten Regenschirmen vollzogen werden. Dem Feuerwerk mit nautischen Spielen und Illumination der Seeufer, welches vom Sonntag auf den nämlichen Dienstag verschoben wurde, lächelte glücklicher Weise ein günstiger Stern. Bei dunkler, windstiller Nacht war der plötzlich aufstrahlende Feuerzauber auf der Wasserfläche von unbeschreiblicher Wirkung und versetzte die Zuschauermassen auf Augenblicke in ein Märchen von Tausend und einer Nacht. Je ungünstiger sich übrigens die Witterung gestaltete, desto eifriger wurde musicirt, desto mehr trat die Arbeit, welche das umfangreiche Programm Mitwirkenden wie Zuhörern auferlegte, in ihre vollen Rechte ein. Die Tendenz des Deutschen Musikvereins, Compositionen zeitgenössischer Tonkünstler, besonders seiner Mitglieder zur Aufführung zu bringen, jugendlichen Kräften Gelegenheit zu bieten, ihre Schöpfungen in vorzüglicher Reproduction vor die Oeffentlichkeit zu bringen, hat gewiss seine Berechtigung. Immerhin lässt sich nicht läugnen, dass sich infolge dieser Tendenz neben Bedeutendem, Vollwerthigem nicht blos zahlreiches Mittelgut, sondern auch Verfehltes, Unerquickliches in die Programme mit einschmuggelt, und dass das Gönnerthum eine keineswegs unwichtige Rolle dabei spielt. Es wäre daher jedenfalls empfehlenswerth, wenn man neben dem Modernen, noch Unerprobten und Problematischen wenigstens ein grösseres älteres Werk zur Aufführung

Digitized by Google

brächte, dessen Kunstwerth über jeden Zweifel erhaben, dessen anverwelkliche Schönheit dazu angethan wäre, Alte und Junge, Conservative und Fortschrittsmänner, Classicisten und Zukünftler gleicherweise zu erquicken und den richtigen Maassstab zur Beurtheilung unserer neuzeitlichen Bestrebungen darzubieten. Eine specifisch moderne Färbung erhielt das Programm des Züricher Festes freilich schon durch die Anwesenheit von Franz Liszt, welche die Aufnahme einer grösseren Anzahl seiner Compositionen gewissermaassen bedingte. Dass der persönliche Cultus, welcher mit dem Manne getrieben wird, die ehrerbietigen Knixe und verhimmelnden Epitheta, die »dem Meister« eine nazertrennliche Suite spendet, uns nüchternen und demokratischen Schweizern ein Lächeln entlockte, das versteht sich wohl von selbst. Mit objectivem Behagen betrachtete man das Gebahren dieser Exaltirten, welche sich Liszt gleicherweise an die Ferse hängen, wie sie es seinem Freunde Richard Wagner thun, und war weit davon entfernt, den greisen Künstler, dessen anlerselze Gestalt und colossaler Kopf mit dem geistvollen Profil übrigens sofort Aller Aufmerksamkeit auf sich zogen, etwa für die Thorheiten jener Parasiten verantwortlich zu machen oder sich die Freude über seine Gegenwart dadurch vergällen zu lassen. Mag man über Liszt's tondichterische Begabung, sowie den Werth der von ihm als Componist vertretenen Richtung denken wie man will, seine Bedeutung als Virtuose, als genialer Vorkämpfer auf dem Gebiet der neuern Claviertechnik steht geschichtlich nicht weniger fest, als der aufopferungsvolle Idealismus, das menschlich Edle seiner Persönlichkeit. So gab denn auch seine Anwesenheit bei der Tonkünstler-Versammlung zu Zürich den Aufführungen erhöhten Impuls, und wer hätte dem ergrauten Mann die herzlichen Ovationen, die ihm Seitens der festlich erregten Menge dargebracht wurden, missgönnen wollen! — Wenden wir uns nach diesen einleitenden Bemerkungen, welche sowohl den Standpunkt des Referenten als die Stellung andeuten sollten, die das äusserst zahlreiche Concertandltorium des deutschen Tonkünstlern und ihrem Koryphäen gegenüber einnahm, zu den musikalischen Thaten der Festwoche, so erhielten die Gäste schon am Empfangsabend, d. h. Samstags den 8. Juli, im Pavillon der Tonhalle Gelegenheit, die Qualität der Chor- und Orchesterkräfte Zürichs kennen zu lernen und sich zu überzeugen, dass die Zeiten längst verrauscht, wo Ed. Hanslick mit einem gewissen Recht schreiben konnte: Die Schweiz, diese Schatzkammer von Naturschönheiten, sei im Vergleich zu ihren europäischen Nachbaren ein höchst tonarmes Land. Während das Tonhallenorchester unter Lothar Kempter's Direction den instrumentalen Theil des Abends bestritt, hatten sich die beiden Zürcherischen Männergesangvereine »Harmonie« und »Männerchor«, über 200 Mann stark, zum Vortrag einer Anzahl Lieder vereinigt. Sämmtliche Nummern wurden mit grosser Präcision, namentlich schöner dynamischer Nüancirung gesungen. Einen durchschlagenden Erfolg errangen Attenhofer's »*Vale carissima*« und das köstlich humoristische »Rothhaarig ist mein Schätzelein«, ferner Rob. Schumann's »Sonntags am Rhein« für Männerchor sehr glücklich arrangirt von Gust. Weber. Alle drei mussten wiederholt werden. Aber auch die Orchesterproductionen fanden warmen Beifall, den meisten die reizend instrumentirte Orchestersuite »Sylvia« von Delibes, ferner Rakozymarsch und Sylphentanz aus »Faust« von Hector Berlioz. Letztere Nummer, ein Cabinetstück geistvoller Tonmalerei, wurde stürmisch da capo verlangt. — Das erste Concert begann Sonntags den 9. Juli Nachmittags 4 Uhr im grossen Tonhalleneaal, nachdem am Morgen die Hauptprobe vorangegangen, und brachte Liszt's Oratorium »Die heilige Elisabeth«. Die Chöre warden vom Gemischten Chor Zürich und dem Sängerverein »Harmonie« ausgeführt. Das Tonhalleorchester hatte man durch Zuzug von 30 Mitgliedern der königl. Hofkapelle in Stuttgart und einigen aus Karlsruhe auf circa 85 Mann verstärkt. Die Leitung lag in den Händen des Herrn Kapellmeisters Fritz Hegar, welcher, um dies gleich hier zu sagen, sämmtliche Chor- und Orchesterwerke des Programms mit unermüdlicher Ausdauer vorbereitet hatte und seine schwierige Aufgabe in vorzüglicher Weise löste. Liszt's Oratorium enthält neben musikalisch dürftigen und namentlich zu weit ausgeführten Partien viel Ansprechendes, trifft den Ton der dramatisirten Legende glücklich und zeichnet sich durch ein reich abgestuftes Orchestercolorit aus. So ist, um nur zwei Beispiele zu erwähnen, die Harfenbegleitung bei der Illustration des Rosenwunders von magischem Effect und in der »Elisabeth« betitelten Scene, wo die Verstossene ihr Gebet zu den Sternen sendet, anspielt das Soliovioloncell gleich einer tröstlichen Stimme von Oben den Gesang der frommen Dulderin. Der musikalische Höhepunkt des Oratoriums scheint uns übrigens in dem dritten Abschnitt zu liegen, wo die Kreuzfahrer auftreten. Den Fanatismus darselben hat Liszt vortrefflich wiedergegeben, und der Marsch der Gottesstreiter mit seiner Mischung von trotziger Kühnheit und demüthiger Entsagung ist ein Glanzstück. Schade nur, dass gerade hier die übermässige Länge die Wirkung abstumpft und den Hörer ermüdet. — Mit dem Chor wetteiferten die Solisten, um alle Vorzüge der Tondichtung ins günstigste Licht zu setzen. Fräulein Marie Breidenstein aus Erfurt verkörperte die rührende Gestalt Elisabeth's nicht weniger vorzüglich denn die Allistin Fräul. Luise Schärmack aus Weimar die herzlose Landgräfin Sophie, die gewissermaassen das böse Princip des Dramas bildet, Herr Joseph Staudigl aus Karlsruhe glänzte als ungarischer Magnat und Landgraf Ludwig mit seinen prachtvollen Stimmmitteln, wobei nur der eigenthümlich süddeutsche Accent unser Ohr etwas störte. Schön vertrat Herr Joseph Burgmeier aus Aarau die Rollen des Seneschals und des Kaisers Friedrich. Auch die kleineren Partien waren in den Händen der Zürcherinnen Frau Sutor-Weber, Frau Hegar-Volkart und des Herrn F. Farrer wohl aufgehoben.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten und Bemerkungen.

* Aus **Loval** wird geschrieben: Ein neues »Perpetuum mobile« für die Geige von Ferd. Hiller erregt in den hiesigen Symphonie-Concerten kein geringes Aufsehen. Der hier concertirende wohlrenommirte Geigenkünstler, Concertmeister Otto Hobifeld, brachte die originelle Composition mit eminenter Meisterschaft zu Gehör, und der Erfolg war ein stürmischer, dass er sie nicht allein noch ein zweites Mal spielen, sondern auch in dem folgenden Concert wiederholen musste. Publikum und Kritik stellen dies Hiller'sche Perpetuum mobile in Bezug auf Charakteristik und musikalischen Werth über das gleichnamige Paganini'sche Virtuosenstück, an überraschenden, blendenden Effecten jenem mindestens gleich. Der bekannte Musiker und Schriftsteller H. Stiehl nennt es in der Ravale-Zeitung sein schwieriges, doch dankbares und interessantes Stück, das bente noch wenig bekannt, wohl bald die Concertprogramme zieren, in erster Linie von Hohlfeld auf seiner Tournée durch Russland und Deutschland dem Publikum vorgeführt werden wird.

ANZEIGER.

[458] **Bedeutende Preis-Ermässigung!**

So lange der Vorrath reicht liefere ich:

L. van Beethoven's Sinfonien, herausgegeben von **Fr. Chrysander**. Partitur. Prachtausgabe. Gross 8°. Plattendruck. No. 1—8 à ℳ 2,25. No. 9 ℳ 4,50.

(In elegantem Einbande kostet jede Sinfonie ℳ 1,50 mehr.)

Leipzig und Winterthur.

J. Rieter-Biedermann.

Digitized by Google

[154]

Bekanntmachung.

Durch den Abgang des Cantors an der hiesigen evangelischen Hauptkirche zu St. Marien, Herrn Odenwald, wird vom 1. October cr. ab die **Cantorstelle** an der genannten Kirche vacant.

Das Einkommen der Stelle beträgt incl. des Werths der freien Wohnung von 432 ℳ 88 ₰ circa 1469 ℳ 86 ₰, wovon jedoch nur 619 ℳ 38 ₰ feste Bezuge sind. Die Höhe der Summe, welche dem Gewählten zur Haltung des kirchenchors zur Disposition gestellt werden wird, soll nach erfolgter Wahl bestimmt werden. Beim Vorhandensein der erforderlichen pädagogischen und didactischen Begabung wird dem Gewählten ferner der Gesangunterricht an dem hiesigen städtischen Realgymnasium gegen eine jährliche Remuneration von 450 ℳ übertragen.

Qualificirte Bewerber wollen sich unter Einreichung ihrer Zeugnisse und eines kurzen Lebenslaufs bis zum 1. September cr. bei dem unterzeichneten Magistrat melden.

Elbing, den 26. Juli 1882.

Der Magistrat.
gez. **Thomale.**

[155]

1 Waldhorn

neu, zu verkaufen mit Masch. Adressen erbeten sub **P. Z. 859. „Invalidendank" Dresden.**

[156]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

In den Lüften.

PERPETUUM MOBILE.

(Aus Prinz Papagei. Op. 183.)

Concert-Étude

für

Violine (oder Flöte)

mit Orchester oder Pianofortebegleitung

von

Ferdinand Hiller.

Für Pianoforte und Violine . . . . . 2 ℳ 50 ₰.
Für Pianoforte und Flöte . . . . . 2 ℳ 50 ₰.

(*Partitur und Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.*)

[157]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Ausgewählte

Lieder und Gesänge

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

(Fortsetzung.)

	Mark
Hiller, Ferd., Abendsegen: »O liebe Gluth! o goldner Strahl,« von *H. Steinheuer.* Op. 85. No. 4	1,00
Holstein, Fr. v., Auszug: »Blas, blas, blas und blas, Trompeter, blas das Lied,« von *Aug. Becker.* Op. 48. No. 1	0,50
—— Vom langen Jorg: »Der lange Jorg stund immer vorn,« von *Aug. Becker.* Op. 42. No. 2	1,00
—— Lustiges Reiterlieben: »Hollah, heil! welch lustig Reiterleben hat der Herrgott uns dereinst gegeben!« von *Aug. Becker.* Op. 43. No. 1	0,50
—— Der Trompeter bei Mühlberg: »Bei Mühlberg hatten wir harten Stand,« von *Aug. Becker.* Op. 43. No. 4	0,60
—— Das gefeite Hemd: »Am Christnachtabend sass mein jüngstes Schwesterlein,« von *Aug. Becker.* Op. 46. No. 3	0,50
Holstein, Fr. v., Am Bach: »Rausche, rausche, froher Bach,« von *Fr. Oser.* Op. 46. No. 1	0,50
—— Jägerlied: »Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee,« von *E. Mörike.* Op. 46. No. 2	0,60
—— Winterlied: »Geduld, du kleine Knospe!« von *E. v. Platen.* Op. 46. No. 3	0,50
—— Als ich weg ging: »Du brachtest mich noch bis auf den Berg,« von *Klaus Groth.* Op. 46. No. 4	0,50
—— Komme bald!: »Immer leiser wird mein Schlummer,« *H. Lingg.* Op. 46. No. 5	0,50
—— Waldfraulein: »Am rauschenden Waldesstaume da lebt ein finsterer Thurm,« von *W. Hertz.* Op. 20. No. 1	0,80
—— Wann etwas leise in dir spricht, von *H. Lingg.* Op. 20. No. 2	0,50
—— Im Frühling: »Blüthenschnee weht durch die Lande,« vom Componisten. Op. 20. No. 3	0,60
—— Ich wohn' in meiner Liebsten Brust, von *Fr. Rückert.* Op. 20. No. 4	0,60
—— Sagt mir nichts vom Paradiese, von *Fr. Rückert.* Op. 20. No. 5	0,50
—— Gieb den Kuss mir nur heute, von *Fr. Rückert.* Op. 20. No. 6	0,60
—— Zur Mandoline: »Schüchtern hrichl das nächt'ge Schweigen diese Mandolinenweise,« von *A. Schöll.* Op. 20. No. 1	0,60
—— Trennung: »Wild saust der Winter durch die Nacht!« von *W. Osterwald.* Op. 9. No. 2	0,60
—— Abends: »Leise sinkt auf Berg und Thal Abendduft herniederc,« von *Julius Altmann.* Op. 32. No. 2	0,50
—— Wandergrüsse: »Gott gruss' dich, ruft die Lerche,« von *Julius Altmann.* Op. 32. No. 4	0,60
—— Auf Ponte molle: »O Ponte molle, du treffliche Brucke,« aus *J. V. Scheffel's* Trompeter von Säkkingen. Op. 33. No. 2	0,50
Hornstein, R. v., Grillen: »Es ist ein Elfchen leicht und klein,« ungenannter Dichter. Op. 9. No. 3	0,60
Jensen, Ad., Letzter Wunsch: »Mein Schatz will Hochzeit halten,« von *W. Hertz.* Op. 44. No. 1	0,50
—— Fernsicht: »Auf des Berges höchstem Scheitel steh' ich allezeit so gerne,« von *W. Hertz.* Op. 44. No. 2	1,00
—— Mein Herz: »Mein Herz ist ein müder Tempel,« von *W. Hertz.* Op. 44. No. 3	0,50
—— Mein Engel hüte dein: »Und willst du von mir scheiden, mein hergeliebter Knab',« von *W. Hertz.* Op. 44. No. 4	0,60
—— Sternbotschaft: »Ich sass in finstrer Trauer, mir war das Herz so schwer,« von *W. Hertz.* Op. 44. No. 5	0,60
—— Lied der verlassenen Liebe: »Lieblos ist mein Lieb geworden, war mir treu doch manchen Tag,« von *W. Hertz.* Op. 44. No. 6	0,80
Krause, E., Sei getrau bis in den Tod; ungenannter Dichter. Op. 40. No. 3	0,60
Levi, Herm., Der letzte Gruss: »Ich kam vom Walde hernieder,« von *J. v. Eichendorff.* Op. 3. No. 6. Für hohe Stimme	0,80
—— Dasselbe. Ausgabe für tiefe Stimme	0,60
Metzdorff, E., Wunsch: »Ich wollt', ich wär' ein Vogel,« von *E. M. Oettinger.* Op. 13. No. 6	0,50
Reinecke, C., Bei den Bienenstöcken im Garten; von *O. Roquette.* Op. 59. No. 1	1,00
—— O wie wunderschön ist die Frühlingszeit: »Wenn der Frühling auf die Berge steigt,« von *Fr. Bodenstedt.* Op. 59. No. 2	1,00
—— Die Nachtigallen: »Mocht' wissen, was sie schlagen so schön bei der Nacht,« von *J. v. Eichendorff.* Op. 59. No. 3	0,60
Tanbert, Wilh., Abendlied: »Es ist so still geworden, verrauscht des Abends Weh'n,« von *G. Kinkel.* Op. 154. No. 4	0,50
Wettig, C., Liebestrost: »Lass dich immer nur verhöhnen, Liebe kennet keinen Spott,« von *Hoffmann von Fallersleben.* Op. 20. No. 1	0,50
—— Wiegenlied: »Schliesse, mein Kind, die Aeuglein zu,« von *Alb. Traper.* Op. 23. No. 2	0,60
—— Abendlied: »Nun ist die Sonne untergangen im rosenrothen Schein,« von *Luise Otto.* Op. 23. No. 6	0,50
Wüllner, Fr., Brautlein meiner Seele; nach dem Spanischen von *Paul Heyse.* Op. 5. No. 3	0,80
—— Ueber allen Gipfeln ist Ruh'; von *W. Goethe.* Op. 5. No. 3	0,50
—— Um Mitternacht: »Nun ruht und schlummert Alles,« von *Jul. von Rodenberg.* Op. 5. No. 5	0,80
—— Wenn der Frühling auf die Berge steigt; nach *Mirza Schaffy* von *Fr. Bodenstedt.* Op. 8. No. 1	0,80

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Am Rabensteinplatz 2. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 12 Mk. Vierteljährliches Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 23. August 1882. **Nr. 34.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Franz von Holstein. Seine Liedercompositionen. (Fortsetzung.) — Theobald Böhm. Ein merkwürdiges Künstlerleben. (Fortsetzung.) — Die Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen deutschen Musik-Vereins vom 8. bis 12. Juli 1882. (Fortsetzung.) — Anzeiger.

Franz von Holstein.
Seine Liedercompositionen.

I. Lieder für eine Singstimme
mit Begleitung des Pianoforte.

(Fortsetzung.)

In der nun folgenden Periode seines Schaffens hat der Componist die Stufe der Meisterschaft erreicht; reizvolle Gaben musikalischer Lyrik sind es, die von jetzt ab bis zum Schwanenliede des Künstlers durch charakteristische Ausprägung und eine Fülle edler Klangschönheit unser Ohr und Herz fesseln. In der Zahl folgt zunächst

Op. 10. Fünf Lieder. Leipzig, Barthelf Senff. Pr. ℳ 2. 50. der einst in Leipzig hochgeschätzten Sängerin Livia Frege geb. Gerhard*) gewidmet und durch die vortreffliche Stimmungsmalerei ihrer würdig. Nr. 1 (Nun die Schatten dunkeln» von Em. Geibel) wiegt sich im Wohllaute innig sich hingebender Liebesehnsucht. Das zweite Lied (Am Strande: »Am Himmel ziehn die Wolken«) gewährt uns einen Blick in die umdüsterte Menschenseele im Spiegelbilde der stürmisch erregten See; aber so gesund-kräftig ist die Färbung der Musik, dass sie die sentimentalen Stellen der Dichtung für das Gefühl des Hörers wohlthuend verdeckt. In leidenschaftlicher Bewegung, dabei in schöner Formung schildert Nr. 3 (»Ich fahr dahin, mein Leben« von O. Roquette) die Bangigkeit und den Schmerz des Scheidens vom lieben Herzensschatz. Der »Abendgang« (Nr. 4: »Wenn ich an deiner Seite im Abendscheine geh«, Gedicht von J. C. v. Zedlitz) feiert in schwärmerischem Drange die Wonne und Glückseligkeit der Liebe. Das letzte Lied (»Sorgenvolle, wetterschwüle Mädchenstirne, geb zur Ruhe«), das wegen seiner rhythmischen Schwierigkeiten Uebung erfordert, **) lässt im Clavierpart die Unruhe des klopfenden Mädchenherzens nachklingen, während die Gesangsstimme beschaffene Tröstung einflösst, die schliesslich, mild austönend, den Sieg erlangt.

Erst nach dem Tode des Künstlers erschienen als Nr. 8 der nachgelassenen Werke

Estnegaulieder. Op. 11. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. ℳ 2. 25.

Wie der Titel schon andeutet, sind sie alle in schwermüthigem Tone gehalten, das erste (»Verbleibst ihm dennoch hold gesinnt«) mehr in Mendelssohn'schem Geiste. Nr. 2 und 3 (»Ich glaubte, die Schwalbe träumte schon vom theuren Neste und »Wenn Gott auch mir vergönnte, was er so reichlich dir verlieh!«) bieten einem begabten Sänger Gelegenheit, sein dramatisches Talent durch gute Phrasirung und reichbelebten Gefühlsausdruck zu erproben. Inbrünstig erschallt der schmerzliche Nothruf des Verlassenen im vierten Lied (»Gott hilf! Gott hilf! im Wasser wächst das Schilf«). Der »Epilog« endlich (»Sie spielt mit Blumen im welken Strauss«) muss rührend auf jedes empfängliche Herz wirken: es ist wie ein ahnungsvolles Vermächtniss an die Seinen. Im Ganzen betrachtet, lassen diese Lieder eine Saite in Holstein's Gemüth erklingen, die uns sonst an ihm fremd ist; deshalb vermuthen wir (in Uebereinstimmung mit ungefährer Zeitberechnung), dass sie jener trüben Zeit entstammen, von welcher Bulthaupt (S. 34 g. E.) erzählt.

Im scharfen Gegensatze zu den letzterwähnten Gesängen stehen die von genialem Hauch durchwehten

Reiterlieder aus August Becker's »Jung Friedel, der Spielmann«, für eine tiefe Stimme. Op. 13. (Herrn Director Heinrich Behr zugeeignet.) Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Pr. ℳ 2. 50. (Einzelausgabe à 50, 80, 100 ₰.)

Sie sind von dem Componisten mit wahrer Begeisterung für das poetisch-Bedeutsame des Kriegerlebens geschrieben, überall mit urwüchsiger Kraft, die selbst an den pathetischen Stellen alle Sentimentalität ausschliesst. Wie ergreifend wirkt z. B. das Lied vom »Trompeter bei Mühlberg« (Nr. 4), worin geschildert wird, wie ein Reitersmann aus dem geschlagenen Heere seinen todtwunden Kameraden auf dessen inständiges Bitten erschiesst, um ihn nicht in die Hände der erbarmungslosen Mordfeinde fallen zu lassen. Und wie bedeutend ist das Lied »Vom losen Jörg« (Nr. 2), dem tapfern Fähndrich der »schwarzen« Gesellen, dessen todesmuthiger Untergang seine Reiter zur Rache spornt und zum Siege führt. Von unheimlichem Zauber umwoben ist das Schlusslied Nr. 5 »Das gefeite Hemd« (»Am Christnachtabend sass mein jüngstes Schwesterlein«); in echt künstlerischer Weise wird hier dem bittersten Schmerz Ausdruck gegeben, welchen der Bruder um die treue Schwester trägt, die ihre fürsorgliche Liebe mit dem Leben zahlen musste. Sehr charakteristischen Wechsel der Stimmung zeigt Nr. 1 »Auszug« (»Blas, blas, blas und blas, Trompeter, blas das Lied«): Groll und wehmüthige Erinnerung kämpfen im Herzen des jungen Reitersmannes, welchen ungetreue Liebe getrieben hat, der Werbetrompete zu folgen; aber zwischen diesen Gemüthsregungen kommt das kriegerische Selbstgefühl zum Durchbruch. Trotzdem ist das prächtige Lied aus Einem Gusse. Einen reitermässigen frischen und fröhlichen Ton endlich schlägt der Com-

*) geb. 1818 zu Gera, lebt als Gattin des Prof. Frege zu Leipzig.

**) Takt 1—4 erinnert an Op. 4 (Waldlieder), Nr. 3 (Waldeslust), Takt 10 ff. und 26 ff.

Digitized by Google

ponist in Nr. 3 »Lustiges Reiterlieben so: als »Herren der Welt« und »Fürsten von Schwartes Gnaden« fühlen sich die lustigen Gesellen im Bewusstsein blühender Jugendkraft.

Op. 16. Fünf Lieder für eine mittlere Stimme. (Fräulein Pauline Nowack gewidmet.) Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Pr. *M* 4. 80. (Einzelausgabe à 50 ₰.)

Die Palme gebührt hier dem schlichten anmuthsvollen »Winterlied« (Nr. 3: »Geduld, du kleine Knospe, im lieben stillen Walde«). Ihm kommt am nächsten das graziöse »Jägerlied« (Nr. 2: »Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee« von Ed. Mörike), welches die »Gedanken treuer Liebe« preist. Munter wie der rauschende Bach, den es zum erweckenden Kusse der noch schlummernden Blumen auffordert, fliesst das erste Lied (»Am Bache«) dahin. Interessant ist die Art und Weise, wie im vierten Lied (Als ich weg ging: »Du bracht'st mich noch bis auf den Berg bei Sonnenuntergehn«) das träumerische Versunkensein in wehmüthig-liebe Erinnerung veranschaulicht wird. Nr. 5 behandelt das vielcomponirte »Immer leiser wird mein Schlummer« von H. Lingg; aber mit welchem Adel der Empfindung hat es der Musiker durchdrungen und über jeden sentimentalen Beiklang erhoben!

»Liebesfrühling« möchten wir das folgende Liederheft taufen, eins der schönsten, die Holstein geschrieben hat:

Op. 20. Sechs Lieder. (Herrn Joseph Schild, Königl. Sächs. Hofopernsänger freundschaftlichst gewidmet.) Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Pr. *M* 2. 50. (Einzel-Ausgabe à 50 und 80 ₰.)

Das wonnige Liebesleben in seinen mannigfachen Gefühlsäusserungen finden wir hier mit einer überraschenden Fülle melodischen und harmonischen Wohlklangs und feiner Nüancirung verherrlicht. Wir wissen in der That nicht, welchem Liede wir den Preis zuerkennen sollen, ob dem innigen »Wenn etwas leise in dir spricht« (Nr. 2, von H. Lingg), oder dem feurigen triumphirenden »Blüthenschnee weht durch die Lande« (Nr. 3, gedichtet von Holstein selber*); ob dem hochbeglückten »Ich wohn in meiner Liebsten Brust, in ihren stillen Träumen« (Nr. 4, von Fr. Rückert), oder dem leichtbeschwingten anmuthigen »Sagt mir nichts vom Paradiese« (Nr. 5, von Fr. Rückert), oder endlich dem von glühender Leidenschaft beherrschten: »Gieb den Kuss mir nur heute, ob du morgen es kannst, wer weiss?« (Nr. 6, von Fr. Rückert). Auch die von dem Künstler fein ersonnene Reihenfolge (die wir auch anderwärts beobachtet haben) ist nicht ausser Acht zu lassen: die allmälige Steigerung von dem romantischen ersten Liede** vom »Waldfräulein«, das von finsterer Burg herab in sinsamer Entsagung auf das Küssen und Kosen glücklicher Menschenkinder schaut, — bis zu dem in orientalischer Glut anfwogenden Schlusse.

Im Jahre 1870, wie eine dankenswerthe Zahl auf dem Titel angiebt, erschien

Op. 23. Vier Lieder. (Frau Julienne Flinsch gewidmet.) Leipzig, E. W. Fritzsch. Pr. *M* 4. 50.**) (Hieraus einzeln: Nr. 2, Pr. 60 ₰.)

In Nr. 1 »Ich weiss einen grossen Garten, wo die wilden Blumen blühn« ist der geheimnissvolle Märchenton der Eichendorff'schen Muse prächtig getroffen, ebenso in dem reizenden »Klein Anna Kathrin'« (Nr. 2, nach R. Burns) der Ton volksthümlicher Einfachheit; man könnte es für ein originelles schottisches Volkslied halten. Das dritte Lied (Der welke Kranz: »Auf der Haide ist ein Platz«) stellt uns leibhaftig die ländliche Maid vor Augen, die in wehmuthsvoller Erinnerung sich der jungen Liebe verschwundenes Glück zurückruft, wie der ferne Schatz sie zum ersten Mal geküsst, wie sie es bang geschehen liess, und wie nun der Kranz, der neben ihm frischgewundene, verdorrt am grünen Fliederbaume hängt. Ein Muster klarer Declamation finden wir in Nr. 4, »Aprile von Goethe (»Angen, sagt mir, sagt, was sagt ihr?«); ein schwieriges Problem ist hier in der glücklichsten Weise gelöst: die Musik zeichnet rhythmisch scharf die zugespitzte Redekunst des Ostens, aber führt sie ungezwungen in so melodische Gänge, dass ein höchst sangbares Lied entsteht.

Op. 24. Vier Lieder. (Herrn Hofopernsänger Gustav Walter gewidmet.) Leipzig, E. W. Fritzsch. Pr. *M* 2.—.*)

Dieses schöne, an Op. 20 gemahnende Heft beginnt mit dem innigen, von froher Bangigkeit erfüllten »Fragst du mich, woher die bange Liebe mir zum Herzen kam?« (Frage und Antwort, von Ed. Mörike). Ihm reiht sich hinsichtlich der Stimmung noch am nächsten an die in hellem Jubel erklingende Composition des »Liebesfrühlings« von N. Lenau (Nr. 3: »Ich sah den Lenz einmal erwacht im schönsten Thal«); sie mutet uns an wie eine blühende Frühlingslandschaft mit blauem Himmel und goldnem Sonnenschein. Hinwiederum die beiden Gedichte von J. Grosse »Lebensüberfluss« (Nr. 1: »Rauschende Bäche quellenden Lebens« und »Bei dir« (Nr. 4: »Die Nächte stürmen, doch die Seele singt: Du bist doch mein!«) sind mit grossartigem Schwunge aufgefasst. Das erstere Lied (Die Liebe im Vollgenuss der Wonne) muss durch seine glückselige Begeisterung Sänger wie Hörer mit sich fortreissen. Das letztere braust in wilder Leidenschaft einher; so äussert sich die Liebe erronnen in den Stürmen des Lebens. Die Synkopen erschweren zwar die Ausführung des Liedes, erweisen sich aber als äusserst wirksames Mittel, den Ausdruck des Ungestüms bis zum Gipfel zu steigern.

Wohl für Männerstimme ist berechnet

Op. 27. Zwei Gesänge. Salem Marie! Biteroli's Thüringer Waldlied. (Herrn Carl Hill hochachtungsvoll gewidmet.) Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. à *M* 1.—.

»Landschaftsbilder der Wüste« zaubert der Musiker, durch prächtige, fein nüancirte Farbengebung die Mängel des Dichterwortes ergänzend, im ersten Gesang vor unsere Blicke, indem er die feierlich gebobene Stimmung des Pilgers versinnlicht, die in dem christlichen Grusse »Salem Marie!« allenthalben zum Durchbruch gelangt, sei es im friedlichen Palmenhain am Ufer des heiligen Nilstroms oder unter den Goldorangen und liebesprühenden Rosen von Fayûm, an der schattenlosen Gräberstätte von Sakkarah im Sonnenbrand der Wüste oder im stillen andächtigen Abendgebet vor den Minareten Kahira's. — In grossen kräftigen Zügen, mit scharf markiertem Rhythmus ist das zweite Lied componirt; in ihm erschallt, im Gegensatz zu den Palmen und Wüsten des heiligen Landes, der Preis des Thüringer Bergwaldes aus dem Munde des von der Kreuzfahrt heimgekehrten Helden, der sich nun wieder am Jagen und Dichten in den heimathlichen Forsten des Inselbergs ergötzen kann. Victor Scheffel hat für seinen markigen Stil einen guten Interpreten gefunden!

Als ein Meister in der Kunst scharf ausgeprägter Charakteristik zeigt sich Holstein in der folgenden Liedergabe, die er mehrfach dem Stimmmaterial und der dramatischen Begabung der kehlfertigen Sängerin angepasst hat, welcher er sie widmete:

*) Das Gedicht steht in Bulthaupt's Ausgabe auf S. 171. Die dortige zweite Strophe fehlt in der musikalischen Composition, Holstein hat sie aus künstlerischem Formgefühl für Abrundung und Einheit des Liedes weggelassen.

**) S. 2, dritte Note der vierten Gesangszeile (zu dem Worte »noch«) lies *cis''* statt *c''*. — S. 9, Zeile 2 lies schützen statt schülzen.

*) S. 4 lies: im vollen Lauf. — S. 11 a. E. lies: Gestalt.

Op. 29. Fünf Romanzen. (Frau Dr. Peschka-Leutner in Verehrung gewidmet.) Leipzig, Fr. Kistner. Preis ℳ 2. 50.

Welcher Contrast im musikalischen Colorit der Mädchencharaktere, die uns der Künstler in den ersten drei Liedern schildert: das feurige flattrige Zigeunerblut in seiner kokketten Grazie (Nr. 1: »Ohne Mütterchen zu fragen«, nach dem Russischen von Bodenstedt), die sinnige tief empfindende deutsche Jägermaid mit ihrem kindlich sonnenhellen Gruss (Nr. 2, Parole: »Sie stand wohl am Fensterbogen« von Eichendorff), die schwermüthige wie Meeresbrandung bewegte »Matrosenbraut« (Nr. 3: »Mein Liebster keck ist ein Matros's, Ligurisches Volkslied von W. Uertz)! Und dann in der vierten Romanze (Heimweh: »In meiner Brust zieht auf und nieder«) der glücklich gelungene Versuch, dem zartbesaiteten Temperament des schöngeistigen Franzosen Chateaubriand mit deutscher Gemüthstiefe beizukommen; es ist ein ausdrucksvolles Lied in getragenem Stile geworden, das seine französische Abkunft nicht verläugnet. Aber damit auch der Scherz nicht fehle, fliegt zum Schluss eine Art neckischer Puck heran (Nr. 5, »Rückkehr« von Eichendorff):

»Wer steht hier draussen? — Macht auf geschwind!
Schon funkelt das Feld wie geschliffen,
Es ist der lust'ge Herr Morgenwind,
Der kommt durch den Wald gepfiffen.«

Mit den Wolken und einem Wandervöglein um die Wette reisend, hat er sich gesputet, um seine lieben Landsleute noch in den Bettfedern zu überrauschen. Heraus mit euch, die ihr drinnen noch Küsse tauscht! Wie reizend macht sich in der Musik dieser frische Humor, namentlich auch gegen Ende die Wendung, wie der Schalk mit ernster wichtiger Miene von den Wundern des fernen Italiens erzählt, — und doch gefällt ihm nichts so sehr als das deutsche Waldesrauschen!

Op. 31. Fünf Lieder. (Herrn Hofopernsänger Max Stägemann*).) Leipzig, Fr. Kistner. Pr. ℳ 2. 50.

Zwei allerliebste Lieder bilden den Anfang, das zart-innige »Nun gieb ein Morgenküsschen, du hast genug der Ruh« (Nr. 1, »Morgens« von Th. Storm) und das liebenswürdig-schelmische »Es hat die Nacht geregnet« (Nr. 2, »Der Winzer« von Eichendorff); da macht uns denn freilich die Musik leicht begreiflich, dass dem Frühauf die lächelnde Sonne im Morgendunst und die »liebe verschlafne Frau« phantasievoll in eins zusammenfliessen. Unvermerkt anklingend an steirische Zither- und Sangesweisen, schildern die Einleitung und das Ende des dritten Liedes (»Rauscht nirgend mir ein grüner Wald« von R. Hamerling) in kräftigen Tönen die Sehnsucht des Aelplers nach den Bergesgründen und Tannenwäldern seiner Heimath; auch das herrliche blaue Meer vermag sie nicht aus seinem Sinn hinwegzuspülen, wie dies der grüblerische Mitteltheil weiter ausspinnt. Viel Kunst des Ausdrucks verlangt vom Sänger das »Abendlied« Nr. 4 (»Der Tag wird kühl, der Tag wird blass« von P. Heyse), wenn seine feinen Wendungen zu rechter Geltung kommen sollen. Dagegen singt sich das frühliche »Wanderlied« Nr. 5 (»Es zwitschert ein Vöglein: komm mit, komm mit!« von Th. Storm) frisch von der Leber weg; mit so lebendigen Rhythmen ist der eifrige Drang des Wanderburschen in die schöne weite Welt veranschaulicht, dass er unwillkürlich auch das Herz des Singenden erfasst, wiewohl der Dichter schliesslich doch gebieterisch voraussetzt, dass das Herz daheim bei einem andern Herzen bleibe, das uns in seinem Reichthum die Welt und den Himmel zugleich schenkt. —

An Stelle der Opuszahl 32, die unausgefüllt geblieben ist, reihen wir hier zwei Lieder ein, die ungefähr in diese Zeit gehören. Ursprünglich sind sie als ein Beitrag v. Holstein's in der »Musikalischen Welt«, Ausgabe B, erschienen, und zwar das erste im Jahrg. 1872, Bd. I, Heft 8, das zweite im Jahrg. 1873, Bd. II, Heft 4. Sodann veranstaltete die Verlagshandlung folgende Separatausgabe:

Zwei Lieder. (O lüge nicht. Wiegenlied.) Deutsch und englisch. Braunschweig, Henry Litolff. Pr. ℳ —. 75.

Endlich sind sie später noch ein drittes Mal veröffentlicht worden, in den nachgelassenen Werken Op. 42 Nr. 5 und Op. 44 Nr. 4 (s. unten). Das erste, »Ein schöner Stern geht auf in meiner Nacht« von H. Heine, führt in anmuthiger Melodie zu dem innig flehenden Schlusse »O lüge nicht«. Das »Wiegenlied« von Hoffmann von Fallersleben (»Draussen blinket im silbernen Schein schon der Mond mit den Sternelein«) fügt in zarter, wiegender Bewegung ein neues sanghares Motiv zu jenem unerschöpflichen Thema, das uralt und doch ewig jung ist.

Ein zweites Beispiel, wie v. Holstein seine Lieder dem Talente des Sängers entsprechend auswählte, welchem er sie dedicirte, bietet das im Jahre 1873 erschienene

Op. 38. Fünf Lieder. (Herrn Eugen Gura in Freundschaft und Verehrung gewidmet.) Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Pr. ℳ 3. —. (Einzelausgabe à 50, 80, 100 ₰.)

Drei Gesänge greifen wir zunächst heraus, welche im Sturm unser Herz erobert haben: Nr. 1 »Zur Mandoline« (»Schüchtern bricht das nächt'ge Schweigen diese Mandolinenweise«), ein Abendständchen, wie man es sich zartsinniger und charakteristischer nicht denken kann; Nr. 3 »Abend«, dessen Anfangsworte »Leise sinkt auf Berg und Thal Abendduft herniederc« den Gesammteindruck des weihevoll-ergreifenden Liedes wie in einem Kern enthalten; endlich Nr. 5 die in ihrer Schlichtheit wahrhaft geniale Wiedergabe von Scheffel's*) »Auf Ponte molles aus dem Trompeter von Säkkingen (»O Ponte molle, du treffliche Brucke«): der markige Rhythmus, der volksthümliche Melodienfluss, der prächtig vermittelte Wechsel zwischen energischer und süss-schwärmerischer Stimmung (die hervorbrechende Erinnerung an die verklungene Jugendzeit, an die stille holdselige Schwarzwaldmaid) müssen dies Lied zu einem Liebling der Sängerwelt machen. Aber auch Nr. 2 und 4 sind höchst interessante Lieder: in kraftvollen Rhythmen schreitet das letztere einher (»Wandergrüsse: »Gott grüss' dich, ruft die Lerche«) und in vollgesättigten Klängen, wie sie der Brust des Wandersmanns entsteigen, der erfüllt ist von der Schönheit der Schöpfung und der Güte und Allmacht ihres Schöpfers. In dem ersteren Liede (Nr. 2, »Trennung«) hingegen sendet ein heissblütiges Herz mitten aus stürmender Winternacht ein leidenschaftlich-sehnsüchtiges Ade an das ferne Lieb, unterbrochen (im rubigeren Mittelsatz) von der tröstlichen Ueberzeugung felsenfester Treue.

Op. 37. Fünf Lieder. (Frau Anna Schimon-Regan in aufrichtigster Verehrung gewidmet.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. ℳ 2. —.

Dieses nicht genug zu empfehlende Heft besteht aus einer Reihe kurzer einfacher Lieder von volksthümlichem Klang, eins immer lieblicher und liebenswürdiger als das andere, Text wie Musik von zart poetischem Duft umwoben. Wem sollen wir den Vorzug geben? dem naiven ersten, »Die Kleine« von Eichendorff (»Zwischen Bergen, liebe Mutter! weit den Wald entlang«), oder dem vom Componisten selber gedichteten »Frühlings-

*) Seit 1. Juli 1882 Director der beiden städtischen Theater zu Leipzig.

*) S. 15 steht irrthümlich J. W. Scheffel (statt J. V. = Joseph Victor).

Digitized by Google

wunsch« *), oder dem der Dichtung besonders eng sich anschmiegenden dritten (»Sterne mit den goldnen Füsschen«, von H. Heine), oder endlich dem behaglichen »Sonst und Jetzt« von Eichendorff [Nr. 4, »Hier unter dieser Linde sass ich viel tausendmal«]? Es ist Hausmusik im idealsten Sinne des Wortes. Nur ein Lied macht eine Ausnahme von dieser heiter-herzgewinnenden Stimmung, das letzte (»Klage« von Paul Heyse: »Ueberm dunklen Walde steigt der Mond empor«), das aber durch die edle Schönheit und Milde, in welcher die elegische Stimmung sich ergiesst, hinwiederum in seiner Gattung eine wahre Perle ist.

(Schluss folgt.)

*) Da das Gedicht in Bulthaupt's Ausgabe fehlt, so theilen wir es hier im Wortlaut mit:

»Liegt die Frühlingssonne so goldenhell
Auf dem traulichen Gartenplätzchen,
Dann schwillt mir im Herzen der Wunsch so schnell:
Ich hätt' ein herzliebes Schätzchen!

Mit dem sässe ich dort unterm Weissdornstrauch,
Und ich drückte ihm beide Hände
Und sprache mit ihm und ich küsst' es auch,
Da wär des Freuens kein Ende!

Doch die Zweiglein dort an dem Weissdornstrauch
Haben Blüthen noch nicht getrieben,
Die harren auf wärmeren Frühlingshauch,
Drauf harrt auch Küssen und Lieben.«

Theobald Böhm.

Ein merkwürdiges Künstlerleben.

Von

Professor Dr. v. Schafhäutl.

(Fortsetzung.)

Man vergleiche das Bild des Klappensystems der Flöte von Böhm mit den zwei daneben stehenden alten Flöten auf der Figurentafel. Der Eindruck ist beim ersten Anblicke schon wohlthuend. Es ist eine Harmonie in diesem Klappensystem, die Jedem auf den ersten Blick auffällt und den sichern Beweis liefert, dass diese Klappenstellung nicht durch Zufall oder ein individuelles Bedürfniss, sondern aus einem einzigen rationellen Princip hervorgegangen ist. Doch wir wollen Böhm hier selbst sprechen lassen.

»An meinem Griffsysteme selbst Aenderungen zu machen, habe ich deshalb nicht für gut befunden, weil erstens durch die Leistungen der ausgezeichnetsten Künstler auf Instrumenten nach meinem System längst erwiesen ist, dass alle Arten von musikalischen Figuren, ohne Rücksicht auf Tonarten rein und sicher ausgeführt werden können, und zweitens, weil trotz vielfältiger Versuche und Bemühungen Anderer wohl Manches geändert, allein bis jetzt nichts Besseres gemacht worden ist. Denn wenn auch durch die bekannt gewordenen, sogenannten ‚Verbesserungen' an meinem Griffsystem einige Schwierigkeiten in der Behandlung meiner Flöte beseitigt wurden, so sind die erlangten Vortheile doch nur scheinbar gewesen, indem sie entweder mit einer blossen Verlegung der Schwierigkeiten von einem Finger auf einen andern, oder von einer Stelle auf eine andere bestehen, wirkliche Erleichterungen aber jedesmal nur auf Kosten der Gleichheit oder Reinheit der Töne erreicht worden sind.

»Ich verkenne keineswegs, dass eine noch grössere Leichtigkeit in der Behandlung des Instrumentes, vor Allem aber ein weniger complicirter Klappenmechanismus höchst wünschenswerth wäre; allein so lange zum Schliessen und Oeffnen der zur Hervorbringung einer reinen und gleichen chromatischen Scala unumgänglich nothwendigen d r e i z e h n Tonlöcher nur n e u n Finger disponibel sind, werden auch Schwierigkeiten unausweichlich bleiben; denn es muss nothwendiger Weise entweder ein Finger mehrere Löcher auf verschiedenen Stellen bedienen, wodurch das Spiel erschwert wird, oder es müssen zur Erleichterung desselben die Klappen mehrerer Löcher durch Combinationen auf eine zusammengeführt werden, wodurch natürlich der Mechanismus complicirter wird.

»Durch geschickte Arbeiter kann jedoch ein auch sehr complicirter Klappenmechanismus gut und solide ausgeführt werden, und technische Schwierigkeiten im Spiele, deren jedes andere Orchester-Blasinstrument mit Grifflöchern weit mehr bietet als die Flöte, lassen sich durch fleissige Uebung überwinden; Ton und Stimmung müssen hingegen bei einem Instrumente vor Allem berücksichtiget werden, denn sie sind zur Vollkommenheit eines musikalischen Vortrages unerlässlich.

»Meine Flöten besitzen einen Umfang von drei Octaven oder 36 Tönen, mitteist welchen von c^1 bis c^4 alle diatonischen und chromatischen Scalen, alle Intervallen-Verbindungen, Triller etc. rein, sicher und schön ausgeführt werden können.«

Bau und Bedeutung der Böhm'schen Flöte. Verhältniss von akustischer Theorie und künstlerischer Praxis bei derselben.

Wir haben in der That hier an der Böhm'schen Flöte ein vollendetes musikalisches Instrument, und dieses Instrument ist in der Geschichte der musikalischen Instrumente um so interessanter, weil wir die Geschichte seiner akustisch rationellen Vollendung bis ins kleinste Detail, vom Anfang bis zum Ende, verfolgen können.

Diese Flöte von Böhm ist erstens aus der steten Berücksichtigung der Theorie hervorgegangen. Die Theorie der musikalischen Instrumente mit Grifflöchern gehört zu den schwierigsten akustischen Problemen.

Die Scala der Flöte wird unter so eigenthümlichen Verhältnissen und unter dem Zusammenwirken so vieler störender Elemente hervorgebracht, dass es schwer ist, irgend ein anderes musikalisches Instrument mit der Flöte in irgend eine Parallele zu bringen. Die Flöte hat grosse Aehnlichkeit mit einer Orgelpfeife; allein eine Orgelpfeife giebt nur einen Ton, die Flöte muss die ganze musikalische Scala nach Belieben hören lassen. Man wendet die Gesetze, nach welchen die Scala auf dem Monochorde hervorgebracht wird, nur gar zu gern ohne alle Beschränkung auf die Instrumente mit Seitenlöchern an.

Wenn die tönende Saite eines Monochordes durch einen untergesetzten Steg in zwei ganz gleiche Theile getheilt wird, ohne die Spannung der Saite zu verändern, so giebt jede Hälfte die Octave des Tones der ganzen Saite. Bei den Orgelpfeifen ist dies nur unter besonderen Umständen der Fall. Wenn man deshalb eine Orgelpfeife um die Hälfte abschneidet, so könnte man denken, man erhalte hier die Octave der ganzen Pfeife. Allein die beiden Hälften der in der Mitte abgeschnittenen Pfeife sind wieder nicht gleich; der obere abgeschnittene halbe Theil ist eine hohle an beiden Enden offene Röhre oder ein eben solches Prisma, die andere Hälfte ist am untern Ende geschlossen, und nur ein kleiner Theil, der sogenannte Aufschnitt an der Seite offen. Dass die untere am untern Ende geschlossene Hälfte die Octave der ganzen Pfeife geben sollte, ist schon bei der Erwägung dieser Umstände nicht wahrscheinlich. Die untere Hälfte der Orgelpfeife wird als eine theilweise gedeckte Pfeife schon deshalb einen viel tiefern Ton geben als die oben abgeschnittene Hälfte der Pfeife, und so bestätigt der Versuch diese Anschauung.

Allein die Flöte ist keine Orgelpfeife. Die Rechnung hat hier mit Dutzenden von Einflüssen und Modificationen zu thun, von denen man bei der Analyse der Orgelpfeife gar keine Ahnung hat. Die Flöte, oben durch einen Stöpsel verschlossen, wird an der Seite durch das Mundloch, das vom Stöpsel 17 mm

Digitized by Google

entfernt ist, angeblasen. Dazu kommen noch Seitenlöcher oder die sogenannten Grifflöcher.

Würde ein Grifloch dem Durchmesser der Flöte gleich gemacht werden können, so würde der Ton der Flöte dem einer Flöte entsprechen, die etwas über der Mitte des Grifloches abgeschnitten wäre; allein die Grifflöcher können natürlich nicht so gross hergestellt werden, deswegen sind die Vibrationen der ganzen Luftsäule durch eindringende negative Luftwellen gestört, deren Wirkung von der Grösse, der Zahl der Löcher und ihrer Entfernung vom unteren cylindrischen Theile der Flöte abhängt.

Die Function dieser Seitenlöcher in Beziehung auf ihre Zahl der Vibrationen bilden ein äusserst verwickeltes mechanisches Problem. Es giebt Differential-Gleichungen, die sich nicht integriren lassen, und die Integration zwischen bestimmten Integralen giebt Resultate, die der Wirkung sehr nahe kommen, sie aber bis jetzt nie ganz erreichten; denn zuletzt kommt es auf ein paar Vibrationen an, die das Ohr sehr wohl beurtheilt. Ich brachte Böhm sehr oft Resultate langer Rechnungen; allein sobald er seine Flöte darnach construirt hatte, waren immer ein paar Schwingungen zu wenig oder zu viel. Empirische Formeln können da allein helfen. Denn die Flöte ist, wie wir schon bemerkt, keine Orgelpfeife. Die Orgelpfeife, wenn sie unten auf ihrem Mundstücke im Pfeifenbrette steht, wird immer mit dem gleichen Mundstücke angeblasen. Bei der Flöte kommen eine Menge anderer den Ton beeinflussender Umstände in Betrachtung. Die charakteristische Tonerregung der Flöte bringen die Lippen hervor. Die Flöte an die Lippe gesetzt, klingt schon etwas tiefer, als die freie Flöte mit einem Mundstück angeblasen, weil die Lippen zum Theil über die Mundöffnung hervorragen. Die Stellung der Lippen ist immer wechselnd, und gerade durch diesen Wechsel wird das Eigenthümliche in dem Charakter des Tones hervorgebracht. Dreht der Spieler die Flöte etwas einwärts, so deckt die Oberlippe das Mundloch mehr, der Ton wird etwas tiefer; dreht er die Flöte auswärts, so wird der Ton etwas höher ausfallen oder in die Octave überspringen. Gerade bei der Flöte ist es das Spiel der Lippen, das dem Tone der Flöte die Seele verleiht, und dieses Spiel der Lippen entzieht sich jeder Berechnung.

Die Theorie allein hätte also die neue Flöte nicht hervorgerufen.

Es gehörte zweitens dazu der geniale musikalische Mechaniker Böhm, der mit seiner nie zu ermüdenden Geduld, mit seiner Unerschöpflichkeit an Erfindung mechanischer Hülfsmittel praktisch die Grenze feststetzte, welcher sich die Theorie nur noch nähert, ohne sie zu erreichen.

Der dritte Grund, der die Böhm'sche Flöte praktisch zu einem wirklich durchaus musikalischen Instrumente machte, das sich in der eigentlich musikalischen Welt einbürgerte, war, dass Böhm selbst ein Virtuose, ja einer der ausgezeichnetsten Virtuosen war, die je die Flöte gespielt und für sie componirt hatten. Er als Virtuose und Künstler war allein im Stande, zu beurtheilen, durch welche Mittel das, was Theorie und Praxis geschaffen, den höchsten Anforderungen der Kunst entsprechend ausgeführt werden könne. Einem solchen Manne allein war es möglich, alle Ergebnisse aus theoretischen und praktischen Forschungen so lange umzuformen, bis sie den höchsten Anforderungen der Kunst entsprachen. Wäre Böhm endlich nicht selbst Virtuose gewesen, so hätte er nicht im Stande sein können, dem Künstler die Vortrefflichkeit seiner Erfindung so schlagend vorzuführen, dass die grössten Künstler sogleich ihre alten Instrumente in den Winkel legten und ihre Studien von Neuem begannen, um nun des neuen Instrumentes Meister zu werden. Wäre Böhm nicht selbst im Stande gewesen, die musikalische Welt von der Vortrefflichkeit seiner Flöte zu überführen — nie wäre seine Erfindung zur Geltung gekommen — ja, die gewöhnlichen Künstler auf der alten Flöte hatten z. B. in Deutschland die neue Flöte nicht nur ignorirt, sondern waren naturgemäss die Gegner derselben. Es sind 30 Jahre verflossen, während die Böhm'sche Flöte in allen civilisirten Ländern der Welt gespielt wird; in Deutschland findet sich eine Böhm'sche Flöte höchstens in den Händen von einigen Dilettanten und im Münchener Hoforchester.

Wenn die Theorie, der schaffende Gedanke im Stande ist, messend und rechnend in das innere Wesen der Bewegungserscheinungen einzudringen und zum Beispiel die Gesetze der tönenden Schwingungen dem Geiste klar zu machen, so wird es nur dem genialen Mechaniker und Virtuosen allein möglich, auf den Ergebnissen der Theorie weiter bauend ein wirkliches, d. i. praktisches musikalisches Instrument zu schaffen, zu dessen Vollendung ohne diese Eigenschaften des Virtuosen Jahrhunderte nothwendig gewesen sein müssten.

Dasselbe Verhältniss bei der Violine.

Alle akustischen Experimente, alle unsere Theorien sind für den Vorlesesaal, für Leute, die keine Musiker sind. Ueber den Werth eines musikalischen Instrumentes entscheidet nur der Künstler, der Virtuose. Man möchte vielleicht einwenden, die Violine sei ohne Theorie entstanden; sie ist allerdings nicht aus der Theorie der Gelehrten hervorgegangen, aber aus der Erfahrung einfacher, genialer, mit mechanischen Talenten begabter Virtuosen, die natürlich in Journalen nicht brillirten, aber mit ihrem Kopfe und ihren Händen so lange unermüdet arbeiteten, bis ihr Instrument ihren Anforderungen als Künstler entsprach. Die berühmten Geigenmacher waren Virtuosen auf ihrem Instrumente bis zu Steiner herauf, der die Woche über seine Geigen ausschnitt, Sonntags auf dem Musikchor Inssbrucks die Geige spielte. Die Geige ist vorzugsweise dasjenige unnachahmliche Instrument, das, wenn sich die Wissenschaft an dasselbe wagte, verdorben aus ihren Händen hervorgehen würde, und hier werden wir zu Schiller's »Weltweisens hinübergeführt, von denen er unter anderem sagt:

Und hat Genie und Herz vollbracht,
Was Lock' und Descartes nie gedacht,
Sogleich wird auch von diesen
Die Möglichkeit bewiesen.

Die flachen Resonanzdecken aller Schlag- und Saiteninstrumente, die mittelst der Finger oder eines Plectrums gespielt werden, Theorben, Lauten, Mandolinen, Zithern, alle diese flachen Resonanzdecken hat der Geigenmacher, der zugleich Virtuose war, mit der richtigsten Einsicht, von welcher unsere heutigen Akustiker keine Ahnung hatten, in eine gewölbte Decke und gewölbten Boden umgewandelt vor Jahrhunderten, während einer der grössten Akustiker der Neuzeit, der kein Virtuose war, die Zweckmässigkeit dieser Wölbungen, die allein die Streichinstrumente charakterisiren und erst zu Geigen machen, abgeläugnet hat. Aus der Theorie und den physikalischen Cabinetten sind unsere Geigen nicht hervorgegangen, ja es brauchte bis zu unserer Zeit herauf — Jahrhunderte, bis die Theoretiker die Zweckmässigkeit dieses Geigenbaues begriffen.

[Mit dieser trefflichen, den Kern der Sache berührenden Auseinandersetzung vergleiche man die kümmerliche Ansicht über die alten Meister des Geigenbaues, welche *Ruhlmann* in seiner Geschichte der Bogeninstrumente vorträgt. Man sehe die Recension dieses Werkes in Nr. 37 dies. Ztg., Sp. 487. *D. Red.*]

Ward in London als Gegner Böhm's.

Es trat überhaupt vor dem Publikum in Wort und Schrift nur ein Gegner der Böhm'schen Flöte auf und dieser war es nur theilweise, aus der reinsten Unkenntniss der Wirkung der Böhm'schen Flöte. Es war, wie man bereits gehört hat, der Fabrikant musikalischer Instrumente in London, *Cornelius Ward*,

Digitized by Google

der gleichfalls eine patentirte Flöte eigener Erfindung dem Publikum anbot. *) Ward war mit der Geschichte der Flöte und den akustischen Principien, auf welchen der rationelle Bau der Flöte beruhte, durch Carte's Broschüre und Carte's Vorgang recht gut vertraut. Er kannte die Fehler der alten Flöte und war, wie wir bereits gehört, der Instrumentenmacher, der um 1831 die ersten Ideen Gordon's hinsichtlich der Verbesserung der Flöte ausgeführt hatte. Er erörtert, dass Böhm seine Grifflöcher so ziemlich an die rechte Stelle gesetzt habe, allein mit Böhm's Griffsystem ist er nicht zufrieden, und sein Tadel ist der schlagendste Beweis, dass er die Böhm'sche Flöte und ihr Griffsystem nicht kannte, ein eigentlicher Virtuose nicht war. Böhm's Griffsystem nennt er unbegreiflich im höchsten Grade, ungeschickt; schwer zu lernen und ebenso schwer auszuüben. Der Ton der Böhm'schen Flöte sei ungleich an Kraft, verschieden in seinem Charakter und schlecht in der Qualität des Tones. Man staunt, wenn man solche Vorwürfe vom Jahre 1844 hört; denn von alle dem, was er an der Böhm'schen Flöte tadelt, fand gerade das Gegentheil statt. So schreibt der berühmte französische Compositeur Berion, der Mitglied der aus französischen Musikern bestehenden Commission zur Untersuchung der Böhm'schen Flöte war, an den Flötenspieler Coche unter anderm: »Non seulement vous avez bien merité de vos confrères en consacrant vos soins et vos veilles à l'étude et la construction du nouvel instrument. Maintenant on pourra employer sans crainte et indifférent la flûte sur tel ou tel de l'echelle chromatique, parce qu'on trouve toujours égalité de son, intonation parfaite dans tous les tons, perfectionnement du mécanisme qui ne fait plus que le bruit ordinaire des autres instruments à vent, possible d'exécuter la musique de vôtre illustre maître Tulou et tous les trilles sur tous les degrés de votre instrument. Celtes avantages étaient plus que suffisantes pour motiver l'adhésion de l'Académie au rapport dont vous pouvez vous honorer.«**)

Die Sitzung der Akademie fand Samstag den 24. März 1838 statt, und sechs Jahre darnach schreibt der englische Instrumentenmacher Ward, der Ton der Böhm'schen Flöte sei ungleich an Kraft, veränderlichen Charakters und armselig in Beziehung auf die Qualität des Tones. Ward war nicht Künstler, sondern Fabrikant, und vom Standpunkte eines auf Concurrenz eifersüchtigen Geschäftsmannes sind derartige Verkennungen allein erklärlich.

Wenn Ward von der Schwierigkeit des Griffsystems sprach, wies der berühmte Flötenspieler Carte sechs Jahre vorher durch seine Praxis nach, dass der Anfänger sich viel leichter an das Böhm'sche Griffsystem, als an das der alten Flöte gewöhne.***) Bei der Industrie-Ausstellung in London hatte Ward gleichfalls seine Patentflöte ausgestellt, zum Theil nach dem Böhm'schen System gebaut. Sie ging ganz unbeachtet vorüber, während die Jury Böhm einstimmig die grosse erste Preismedaille zuerkannte.

Böhm's Schüler Haindl, Fürstenau und Krüger.

Böhm hatte viele Schüler auf seiner früheren und neuesten Flöte herangezogen. Der grösste, der ein Paganini auf der Flöte geworden wäre, war *Hans Haindl*, kurze Zeit in Wien sich aufhaltend. Als Sohn eines Thürmers von Amberg in der bayerischen Oberpfalz kam er von Wien nach Amberg zurück, um seine Braut abzuholen. Auf einer Spazierfahrt auf der an Amberg vorbeifliessenden Vils kam der Kahn an dem Kugelfang der Schiessstätte vorüber, als ihn eine Kugel traf und der unglückliche junge Künstler in kurzer Zeit an der Seite seiner Braut den Geist aufgab. Der Kugelfang der Schützen hatte nur eine einzige schmale Oeffnung in der Höhe, so dass es kaum zu begreifen ist, wie die Kugel von der Höhe zu dem Flusse hinüber gelenkt den unglücklichen jungen Künstler treffen konnte.

Haindl hatte sich in Wien sogleich mit einer silbernen cylindrischen Flöte versorgt und schrieb am 20. Mai 1848 von Wien aus an Böhm: »Herzlichen Dank für die herrliche Flöte; ich habe eine unendliche Freude damit und werde durch mein Spiel ihrer Erfindung grosse Ehre machen.«

Die Wirkung dieses herrlichen Spieles unseres Haindl war Veranlassung, dass Ende Juli 1845 der berühmte Flötist der sächsischen Hofkapelle, Anton Bernhard Fürstenau, seinen genialen Sohn *Moritz Fürstenau* zu Böhm sandte, um die neue Flöte zu studiren.

Schon am 10. November 1845 trat Fürstenau in einem Concerte der kgl. bayer. Hofmusiker Faubel, Mentor und Mittermaier mit der bekannten Phantasie von Böhm Es-dur über Schweizer Themas tait ausserordentlichem Beifall auf. Nach Dresden zurückgekehrt, veranstaltete er sein berühmtes Concert und erregte stürmischen Beifall. In einem Berichte des Dresdner Tageblattes heisst es nach dem Berichte über das Concert: »Der Concertgeber spielte auf der sogenannten Böhm'schen Flöte.« Der Berichterstatter giebt eine ausführliche Beschreibung der Böhm'schen Flöte und ihrer Vorzüge vor den bisherigen in Gebrauch gewesenen Flöten und schliesst: »Herr Moritz Fürstenau, der sich vor Jahren schon als tüchtiger Virtuos auf seinem Instrumente producirte, hat sich mit dem Opfer der früher gewonnenen Applicatur dem Studium dieser neu construirten Flöte unter Anleitung des Erfinders ergeben und zeigte in diesem Concerte, wie dieser sehr ehrenwerthe Entschluss ihn schon in die besten, lohnendsten Resultate einer sicheren, glänzenden und ausdrucksvollen Behandlung geführt hat. Sein Ton ist in den tieferen Lagen durch eine edle gleichmässige, sonore Fülle ausserordentlich schön und brillant und bildet zu der charakteristisch unterschiedenen Höhe einen bemerkenswerthen Reichthum des Instrumentes.«

In einem Berichte der Wiener Musikalischen Zeitung vom December 1846 lesen wir: »Einen willkommenen Uebergang zu den in hiesigen Künstlerkreisen besprochenen Concerte vom ersten Semester bildete die am 28. October von Herrn L. M. Fürstenau jun. veranstaltete Akademie.« Was unsern Fürstenau mit seiner Flöte betrifft, so heisst es: »Der würdige Concertgeber, ein wackerer Schüler seines berühmten Vaters, hatte die Riesenaufgabe nicht gescheut, nachdem er schon eine bedeutende Virtuosität auf der gewöhnlichen Flöte errungen hatte, nochmals *ab ovo* zu beginnen in der Behandlung der Flöte nach Böhm'scher Construction bei dem Erfinder selbst — eine Erfindung übrigens, die in Deutschland bisher die wohl verdiente Anerkennung und Verbreitung keineswegs gefunden [vor 36 Jahren!]. Dieser Fleiss, diese Selbstverläugnung Fürstenau's war mit dem schönsten Erfolge gekrönt etc. Der junge Virtuose zeigte schöne, markige und sehr tüchtige Technik, grosse Bravour und Ausdauer und wohlthuende Innigkeit des Vortrages.«

So sehr ihm hier die musikalische Welt Beifall schenkte, so wenig Anerkennung fand er in seiner Heimath bei der Hofkapelle. Die alten Mitglieder und die Direction der Kapelle damaliger Zeit waren so sehr gegen die Neuerung und die neue Flöte eingenommen, dass Moritz Fürstenau, der schon seit 1. Februar 1843 angestellt war, im Jahre 1852 gezwungen war, zu der alten Flöte wieder zurückzukehren, wenn er nicht seine Anstellung gefährden wollte, zu einer Zeit, wo England, Frankreich und Amerika über die neue Flöte jubilirten!

Der königl. Würtembergische Hofmusiker *Krüger* sandte

*) The Flute explained beeng en examination of the Principlas of its structure and action by *Cornelius Ward*. London, published by the Author 1844.

**) Examen critique de la Flûte ordinaire comparée à la Flûte de Boehm, par *V. Coche*. Paris 1838. pag. 19 at 20.

***) *Carte*, The Boehm Flute explained pag. 9.

Digitized by Google

gleichfalls seinen Sohn Karl im Spätjahre 1846 zu seinem Freunde Böhm nach München, wo Karl 1847/48 seine Studien beendigte. Der junge Krüger ist nun einer der ausgezeichnetsten Flötenvirtuosen und Kammervirtuose am kgl. Würtembergischen Hofe.

Wir haben hier nur einige der in Deutschland bekanntesten Schüler Böhm's aufgeführt. Seine Schüler zählen in die Hunderte, ja die ausgezeichnetsten haben in Amerika ihr Glück gemacht, England zählte eine Menge seiner Schüler, die als Dilettanten oder Musiker von Fach nun seine innigsten Freunde wurden. Bis in die letzten Tage seines Lebens haben immer neue Schüler seine Hülfe gesucht.

Unter den Dilettanten befindet sich ein höchst origineller deutscher Arzt, der die schönsten Tage seines Lebens in Südamerika zugebracht hat. Er hatte gleichfalls aus heroischer Resignation die Applicatur der alten Flöte, die aus den ersten Jahren seines Lebens herrührt, geopfert und sich in die Böhm'sche hineingearbeitet; er spielt nun die Böhm'sche *c*- und *g*-Flöte mit einer kaum zu übertreffenden Virtuosität.

(Fortsetzung folgt.)

Die Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen deutschen Musik-Vereins

vom 8. bis 12. Juli 1882.

(Fortsetzung.)

Reicheren und vielseitigeren Genuss als der erste Festtag brachte den Hörern, welche wiederum die Tonhalle bis in den letzten Winkel anfüllten, das zweite Concert. Dasselbe fand Montags den 10. Juli Abends 7 Uhr statt und wurde durch Richard Wagner's Vorspiel zu den Meistersingern eröffnet. Ein etwas gemässigteres Tempo hätte vielleicht die Wucht des Marschmotivs, welches das Ganze beherrscht, noch gesteigert, ohne das hinreissende Feuer zu dämpfen, mit dem das Orchester das Tonstück zu Gehör brachte. Es folgte Liszt's Clavierconcert Nr. 3 in A-dur, von Herrn Rob. Freund in Budapest, früherem Lehrer an der Musikschule zu Zürich, meisterhaft vorgetragen. Nach diesem Muster eines äusserlich glänzenden, aber nichts weniger als stilvollen, die Concertform bis zur Unkenntlichkeit verwischenden Bravourstücks wirkte die »Nänie« für Chor und Orchester von Joh. Brahms in ihrer edlen Einfalt zwiefach erhebend. Das Werk, welches die elegische Trauer über den Untergang des Schönen in einer den Schiller'schen Distichen durchaus homogenen Weise zum Ausdruck bringt, wurde von dem Gemischten und Männerchor Zürich weihevoll vorgetragen. Vollendete Schönheit des Aufbaus und Tiefe der Empfindung gehen hier Hand in Hand und reihen die Tondichtung dem »Schicksalslied«, das einen ähnlichen Stoff behandelt, durchaus ebenbürtig an. — Den zweiten Theil des Concertes füllte Albert Becker's B-moll-Messe Op. 15 für Soloquartett, Doppelchor, Orchester und Orgel aus. Das Werk des 1834 zu Quedlinburg geborenen Componisten, eines Schülers des Contrapunktisten Dehn, zeugt vor Allem von einer Beherrschung nicht blos der strengen Formen, sondern der musikalischen Darstellungsmittel überhaupt, besonders auch des orchestralen Apparates, wie sie nur bei wenigen Zeitgenossen zu treffen sein dürfte. Dazu gesellen sich eine Fülle schöner, triebkräftiger Themen und eine liebevolle Versenkung in den Gehalt des Messtextes, die den ebenso phantasiereichen wie ernst-frommen, von seiner Aufgabe innerlichst erfüllten Künstler bezeugen. Gleich das erste *Kyrie* ist ein meisterlich behandelter Fugensatz, mit dessen düsterer Klage das von zarter Innigkeit zu stolzer Zuversicht anschwellende »*Christe eleison*« einen schönen Gegensatz bildet. Bei dem *Gloria* und namentlich dem mildfeierlichen *Sanctus* hat dem Componisten offenbar Beethoven's *Missa solennis* als Muster vorgeschwebt, ohne dass übrigens von eigentlichen Reminiscenzen die Rede wäre. Melodisch zart und einschmeichelnd beginnt das »*Gratias agimus*«, welches zunächst vom Soloquartett vorgetragen und dann vom Chor aufgenommen wird. Der Adagiosatz »*miserere nobis*« bildet dann in seiner schmerzlichen Zerknirschung, welche durch eine abgebrochene Figur der Singstimmen, wie durch die chromatischen Orchesterbässe schön ausgedrückt wird, wiederum einen prägnanten Gegensatz zu dem »*Quoniam tu solus sanctus*« und der anschliessenden Fuge »*Cum sancto spiritu*«. Letztere ist sehr kräftig gehalten und leitet zum *Gloria* zurück, das in majestätischer Steigerung den zweiten Theil abschliesst. Wohl den Höhepunkt des Werkes bildet das *Credo*, welches nur durch den nunterbrochenen Chorklang etwas ermüdet. Gleich das erste *Grave* drückt die freudige Ueberzeugung des Glaubensbekenntnisses vortrefflich aus. Die mystischen Klänge, mit denen Becker die Vorstellung der Gotteinigkeit des Sohnes mit dem Vater (*Consubstantialem patri*), sowie das »*Et incarnatus*« musikalisch illustrirt, erinnern unwillkürlich an Aehnliches bei Sebastian Bach, dessen Schöpfungen in Fleisch und Blut unseres Tondichters übergegangen sind. Von rührender Wirkung ist der dazwischen ertönende, von der Orgel allein vorgetragene Choral: »Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld«, wie denn überhaupt die Verwerthung einer Reihe von Choralmelodien in der Instrumentalbegleitung von der Feinsinnigkeit des Componisten Zeugniss ablegt. Den ergreifendsten Abschnitt des ganzen Theils repräsentirt übrigens das »*et exspecto resurrectionem mortuorum*«. Hier entrollt Becker unter Zuhülfenahme aller Mittel der modernen Instrumentation, namentlich genialer Verwendung der Orgel wie des Tamtams, ein Bild des jüngsten Gerichtes, dessen packender Gewalt Weniges von neuerer Kirchenmusik zur Seite zu stellen sein dürfte. Mild beruhigend beginnt dann das »*Et vitam venturi saeculi*« in Des-dur, in dessen stimmlig mächtiger emporschwellende Weise die Blasinstrumente den Choral »Jesus meine Zuversicht« mischen. Aus dem dritten Theil der Messe heben wir das überaus melodische »*Osanna in excelsis*«, sowie das »*Benedictus qui venit*«, wiederum einen Satz voll gesättigter Wohllaute, in welchem namentlich das Quartett zu ausgiebiger Verwendung kommt, hervor. Das *Agnus dei* hat Becker sehr düster gehalten; über den dunkel wogenden Bässen lassen die Singstimmen ihre ängstlichen Rufe erschallen. Auch der kurze Fugensatz »*Qui tollis peccata mundi*« hüllt sich in das Gewand ernster Trauer. Erst beim *Dona nobis*, das durch ein zartes Instrumentalvorspiel eingeleitet wird, hellt sich die Stimmung auf. Wie milde Grüsse klingt es aus dem Vocalchor und den begleitenden Hörnern herüber, und nach einer nochmaligen energischen Steigerung verhallt der Satz in stiller Weihe. Das Werk, das Herr Kapellmeister Hegar besonders sorgfältig einstudirt, wurde, einige Schwankungen in der höchst complicirten und schwierigen Rhythmik abgerechnet, untadelhaft reproducirt. Im Soloquartett zeichneten sich besonders Frl. Marie Breidenstein und die mit einer prächtigen Stimme begabte Altistin Frau Alexandrine Müller-Swistlowsky aus. Auch Herr Staudigl vertrat die Basspartie gut, während der Tenorist Herr Karl Dierich aus Leipzig weder stimmlich, noch durch seinen Vortrag befriedigte. Letzterer fiel in seiner Aufdringlichkeit aus dem Rahmen des Quartettes heraus und wurde stillos.

Der dritte Festtag brachte zwei Concerte, ein Orgelconcert im Grossmünster Vormittags halb 11 Uhr und einen Kammermusikabend um 7 Uhr wiederum im grossen Saal der Tonhalle. Infolge einer entschieden unglücklichen Zusammenstellung des Programms wurde das Orgelconcert trotz einzelner vorzüglicher

Digitized by Google

Leistungen zu einer dreistündigen Tortur, der sich ein grosser Theil des Auditoriums durch schleunige Flucht entzog. Schon der Beginn der Aufführung war kein verheissungsvoller. Ein Herr Arnold Schönhardt, Organist aus Reutlingen, spielte Seb. Bach's G moll-Phantasie nebst Fuge von A bis Z mit vollem Werk herunter und fing, nachdem er etwa die Hälfte absolvirt, nochmals von vorne an, da irgend etwas am Instrument versagt hatte. Es folgte das *Adagio* aus Beethoven's a Hammerclaviersonate Op. 106 für Violine, Violoncell und Orgel arrangirt von D. Fritz Stede, vorgetragen von den Herren Concertmeister Oscar Kahl in Zürich, Fr. Grützmacher aus Dresden und Aug. Flitner, Organist in Schaffhausen. Trotz der tüchtigen Bearbeitung und der trefflichen Wiedergabe der Composition wirkte dieselbe ermüdend aus dem einfachen Grunde, weil sie für die öffentliche Vorführung zu lang und zu intim ist, in einer subjectiven Stimmung schwelgt, in die ein nach Tausenden zählendes Auditorium nicht rasch und intensiv genug einzugehen vermag. Schön waren zwei Lieder: »Christus der Kinderfreund« von Peter Cornelius und »Treue« von Felix Dräseke, durch die Altistin Frl. Amalie Kling überaus stilvoll gesungen. Umsomehr fiel das darauf folgende von J. G. E. Stahle, Domkapellmeister in St. Gallen, componirte und gespielte symphonische Tongemälde »Saul« für Orgel ab, welches volle 25 Minuten in Anspruch nahm. Eine Programmsymphonie auf der Orgel stellt sich von vornherein als unglückliches Experiment dar, da der Mechanismus des Instrumentes jene Individualisirung und Vergeistigung des Tones und der Klangfarben verunmöglicht, durch welche solch poetisirende Musik allein geniessbar gemacht werden kann. Dazu kam aber in concreto eine Dürftigkeit der Erfindung, die den Hörer vollends in einen Zustand moralischen Katzenjammers versetzte. Auch der Liszt'sche »Engelgesang« für Streichquartett vermochte uns nicht davon zu befreien, so wundervoll derselbe durch die Herren Rob. Heckmann, Otto Forberg, Theodor Alckotte (alle drei aus Köln) und Fr. Grützmacher vorgetragen wurde. Wenn die Himmlischen so melancholisch und sentimental musiciren, tragen wir wahrlich kein Verlangen nach einer Tonkünstler-Versammlung im Jenseits. Die die Phantasie für Violoncell und Orgel aus der Feder Carl's von Radecky, die übrigens viel Schönes enthält, wiederum fast eine halbe Stunde dauerte, fanden wir es an der Zeit, auch unserer Seits etwas Nützlicheres zu thun als weiterzuhören. Wir können daher bezüglich der folgenden Nummern: Friedrich Hegar's »Abendmahl« für Baritonsolo und Männerchor, W. Kadelt's »*Ave Maria*« und Liszt's Prophetenphantasie nur nach den Angaben competenter Ohrenzeugen berichten, dass Herr Fritz Furrer und die »Harmonie« die stimmungsvolle Männerchorcomposition schön sangen und dass sowohl das Orgelspiel des Herrn Gust. Weber als dasjenige von Saint-Saëns die Bewunderung der Kenner erregten.

(Schluss folgt.)

ANZEIGER.

[158]

Bekanntmachung.

Königliche Akademie der Künste zu Berlin.

Wintercursus der Lehranstalten für Musik.

A. Akademische Meisterschulen für musikalische Composition.

Vorsteher: die Professoren **Bargiel, Grell, Kiel,** Oberkapellmeister **Taubert.**

Die Meisterschulen haben den Zweck, den in sie aufgenommenen Schülern Gelegenheit zu weiterer Ausbildung in der Composition unter unmittelbarer Leitung eines Meisters zu geben.

Genügend vorbereitete Aspiranten, welche sich einem der genannten Meister anzuschliessen wünschen, haben sich bei demselben in den ersten Wochen des October persönlich zu melden und ihre Compositionen und Zeugnisse (insbesondere den Nachweis einer untadelhaften sittlichen Führung) vorzulegen. Ueber die künstlerische Befähigung der Bewerber zur Aufnahme in die Meisterschule entscheidet der betreffende Meister. Der Unterricht ist bis auf weitere Bestimmung unentgeltlich.

B. Hochschule für Musik.

Directorium: Die Professoren **Joachim, Kiel, Rudorff, Schulze, Spitta.**

Die Aufnahmebedingungen sind aus dem Prospect ersichtlich, welcher im Büreau der Anstalt, Königsplatz No. 4, kostenfrei zu haben ist.

Die Anmeldungen sind schriftlich und portofrei unter Beifügung der unter No. VIII. des Prospects angegebenen nöthigen Nachweise spätestens eine Woche vor der, **Montag den 2. October, Morgens 9 Uhr,** stattfindenden Aufnahme-Prüfung an das Directorium der Anstalt, Königsplatz No. 4, zu richten.

Die Prüfung Derer, welche sich zur Aufnahme in die Chorschule schriftlich angemeldet haben, wird **Donnerstag, den 5. October, Morgens 11 Uhr,** abgehalten.

Die Aspiranten haben sich ohne weitere Benachrichtigung zu den Aufnahmeprüfungen einzufinden.

C. Institut für Kirchenmusik.

Oranienburger-Strasse No. 29.

Director: Professor **Haupt.**

Zweck der Anstalt: Ausbildung von Organisten, Cantoren, wie auch von Musiklehrern für höhere Lehranstalten, insbesondere Schullehrer-Seminare.

Ausführliche Prospecte sind durch den Director des Instituts zu beziehen.

Die Aufnahme-Prüfung findet am 16. October, Morgens 9 Uhr, im Locale des Instituts statt.

Berlin, den 15. August 1882.

Der Vorsitzende
der musikalischen Section des Senats.
Taubert.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Am Rabensteinplatz 2. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 30. August 1882. **Nr. 35.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Robert Schumann's Werke, herausgegeben von Clara Schumann. Gesammtausgabe von Breitkopf und Härtel. — Theobald Böhm. Ein merkwürdiges Künstlerleben. (Fortsetzung.) — Die Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen deutschen Musik-Vereins vom 8. bis 12. Juli 1882. (Schluss.) — Berichte (Kopenhagen). — Anzeiger.

Robert Schumann's Werke,

herausgegeben von **Clara Schumann.**

Gesammtausgabe von Breitkopf und Härtel.

Seit der ersten Anzeige dieser im Jahre 1879 begonnenen Ausgabe in Nr. 3 dies. Zig. (1881 Sp. 33—37 ist eine Reihe von Werken publicirt, welche bisher noch nicht zur Besprechung kamen. Immerhin ist damit schon eine stattliche Anzahl erschienen, wenn dieselbe auch im Vergleich zu der Masse des Vorhandenen klein genannt werden muss und mit den Hülfsmitteln dieser Officin in vier Jahren eine weit grössere Zahl von Bänden hergestellt werden könnte. Aber, wie schon früher bemerkt, sind Breitkopf und Härtel durch Verlagsrechte gehindert, mit der Publication noch schneller vorzugehen. Erst 1886 wird Schumann »frei«; bis dahin halten die Originalverleger an ihrem Eigenthum um so mehr fest, weil Schumann erst in den letzten beiden Jahrzehnten allgemeiner in Aufnahme gekommen ist. Nur ein einziges Werk eines andern Verlegers, wenn wir nicht irren, ist bis jetzt in dieser Gesammtausgabe erschienen, nämlich

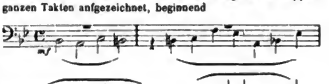
Sechs Fugen über den Namen Bach, für Orgel oder Pianoforte mit Pedal, Op. 60. (Serie VIII: Für Orgel. 29 Seiten Fol. Preis ℳ 2. 55. n.)

Dieses Opus kam nämlich seinerzeit bei C. F. Peters in Leipzig heraus. Indem der Originalverleger einwilligte, dass es schon jetzt in der Gesammtausgabe erscheinen durfte, brachte er vermuthlich kein grosses Opfer, denn das genannte Werk ist doch wohl mehr künstlerisch als geschäftlich interessant.

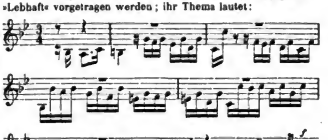
Die sechs Fugen sind für Orgel oder Pedalflügel bestimmt und 1845 componirt. Schumann beschäftigte sich damals angelegentlich mit contrapunktischen Studien, weil er nach den glücklichen genialen Entwürfen seiner Jugendperiode doch zu sehr die Mängel einer gründlichen Vorbildung, hauptsächlich nach der contrapunktischen Seite hin, empfand, um nicht einen ernstlichen Versuch zu ihrer Abstellung zu unternehmen. Titel und Thema seiner Fugen sagen uns besser, als lange Auseinandersetzungen, an welche Quelle er sich hierbei wandte. Es war J. S. Bach, und zwar ausschliesslich Bach. In diesem erblickte er den contrapunktischen Heiland, und seine Arbeit war noch etwas mehr, als eine blosse Studie, sie war ein dem Angestammten dargebrachtes Opfer, kann daher ohne Uebertreibung als Anbetung bezeichnet werden. Nach dieser Seite hin sind die Fugen auch anziehend und gehaltvoll; streicht man dagegen den Namen Bach und damit die Beziehungen, welche derselbe wachruft, und betrachtet die Stücke lediglich als musikalische Producte, so überwiegen ihre Mängel zum Theil ihre Vorzüge.

Man kann wohl fragen, ob für den grüblerischen Schumann gerade Bach der richtige Wegweiser war. Wir glauben dies nicht, und wer namentlich die Chöre in Schumann's grösseren Werken unbefangen prüft, der wird uns beistimmen. Ein recht durchsichtiger vocaler Contrapunkt, wie er sich noch bei den Italienern des 18. Jahrhunderts und bei Händel findet, würde für Schumann abklärender gewirkt und ihm eine grössere Freiheit und Allgemeingültigkeit des Ausdrucks verliehen haben, als der Bach'sche, der doch wesentlich instrumental ist. Zugleich verleiteten die von Bach gehäuften, aber von ihm dennoch anscheinend spielend überwundenen Schwierigkeiten den Nachahmer, nun ebenfalls einen Thurm auf den andern zu stellen. Die letzte und längste Fuge dieser Sammlung ist ein bemerkenswerthes und zugleich ein warnendes Beispiel davon.

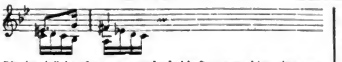
Fuga I steht in B-dur. Im Grunde sollte die Tonart selbstverständlich sein und für sämmtliche Stücke gelten; wir werden aber noten Ausnahmen davon finden, denn Nr. 3 steht in G-moll und Nr. 5 in F-dur. Diese erste Fuge ist in doppelganzen Takten aufgezeichnet, beginnend



und mit »Langsame bezeichnet. Die *zweite Fuge* dagegen soll »Lebhafte vorgetragen werden; ihr Thema lautet:



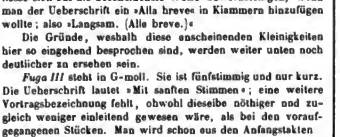
Digitized by Google



Die Ausdrücke »Langsam« und »Lebhaft« sagen hier also nur, was ohnehin schon in den Figuren liegt, sind daher überflüssig, ja sogar irreleitend, wenn man sie nach dem einfachen Wortverstande befolgen wollte, denn dann würden sie besagen, dass die langen Noten der ersten Fuge noch besonders verlangsamt, die kurzen der zweiten aber noch weiter beschleunigt vorgetragen werden sollten. Das kann aber nicht die Meinung des Componisten sein, sondern er wollte mit seinen Bezeichnungen nur sagen, was ohnehin in den Noten steht. Diese Notengruppen, diese Aufzeichnungsweisen hat Schumann seinem Vorbilde möglichst genau nachgeahmt, sowohl bei der ersten fünfstimmigen, wie bei der zweiten vierstimmigen Fuge. Dabei machen sich aber in dem ersten Satze einige Abweichungen bemerklich, die angeführt zu werden verdienen. Die Taktart bezeichnet Schumann durch 𝔠. Dieses 𝔠 giebt den $^4/_4$-Takt an, hier stehen aber nicht vier, sondern acht Viertel im Takte. 𝔠 bedeutet nun unter allen Umständen, dass nach Viertel gezählt werden muss. Sollten also hier die acht Viertel einzeln, und zwar der Vorschrift gemäss »langsam« abgespielt werden, so würde ein schöner Tranermarsch zu Stande kommen. Die entsprechende langsame Bewegung ist nur ausführbar, wenn nicht nach Vierteln, sondern nach Halben gezählt wird. Das ist aber der Allabreve-Takt, und das Zeichen desselben ist 𝔠. Ohne uns weiter auf Vermuthungen einzulassen, aus welchem Grunde dasselbe von Schumann nicht gesetzt ist, wollen wir nur bemerken, dass 𝔠 statt 𝔠 nothwendig hier stehen müsste. Gleichfalls müsste die Doppeltaktpause statt der einfachen gesetzt werden. Die Originalausgabe dieser Fugen ist uns nicht zur Hand; wir setzen aber voraus, dass dieselbe alles genau so enthält, wie es diese neue Edition bietet, und unsere Meinung ist keineswegs, dass die charakteristischen Unrichtigkeiten Schumann's von der Herausgeberin hätten verbessert werden sollen. Eine Redaction erweist sich hier zur Verhütung der angeführten Missverständnisse allerdings als nothwendig; aber diese liesse sich auf die bescheidenste Weise bewerkstelligen, wenn man der Ueberschrift ein »Alla breve« in Klammern hinzufügen wollte; also »Langsam. [Alle breve.]«

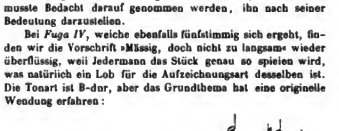
Die Gründe, weshalb diese anscheinenden Kleinigkeiten hier so eingehend besprochen sind, werden weiter unten noch deutlicher zu ersehen sein.

Fuga III steht in G-moll. Sie ist fünfstimmig und nur kurz. Die Ueberschrift lautet »Mit sanften Stimmen«; eine weitere Vortragsbezeichnung fehlt, obwohl dieselbe nöthiger und zugleich weniger einleitend gewesen wäre, als bei den vorausgegangenen Stücken. Man wird schon aus den Anfangstakten

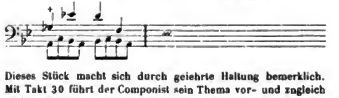


ersehen können, dass dies keine Musik ist, welche das richtige Tempo gleichsam in den Noten mit sich führt, wie es dagegen bei den beiden ersten Fugen der Fall ist. Takt 6 des obigen Beispiels fehlt in der Ausgabe ein ♯ vor *e* im Basse; immerhin ein störender Druckfehler. Bei einem alten soliden Fugencomponisten hat dergleichen freilich nicht viel zu bedeuten, denn hier versteht sich ein fliessender Gang der Stimmen von selbst, und etwaige Fehler sind leicht nach den Parallelstellen zu corrigiren. Aber Schumann kennzeichnet sich im Fugengebiete auch dadurch als ein Späterer und zugleich als ein Neuling, dass gewisse harmonische Grundsätze nicht in der typischen Weise der Alten bei ihm erscheinen. Es ist dies eine der Ursachen, weshalb seine contrapunktischen Gebilde den Charakter der Unruhe so sich tragen. Im fünften Takt vom Ende haben wir zwar ein 𝄪*e* zu demselben Thema, aber dies ist eine Orgelpunkt-Harmonie; trotz derselben würde man wohl in unserer Zeit, wo alle möglichen Disharmonien arglos vorgetragen werden, im obigen sechsten Takte ebenso oft zweimal *es* als *e* spielen. Man wird schliesslich sogar zweifelhaft, ob Schumann selber nicht vielleicht *es* haben wollte. Der Takt würde dann kaum missautender und incorrecter werden, als der vorausgehende fünfte Takt, wo das *g* im Basse sich unangenehm dissonirend bemerklich macht und dadurch die Aufmerksamkeit von der Beantwortung des Thema abzieht. Dieser Eintritt des Gefährten war aber ohnehin schon sehr flau ausgefallen wegen des Aufsteigens der vorher gehenden Stimme; um so mehr musste Bedacht darauf genommen werden, ihn nach seiner Bedeutung darzustellen.

Bei *Fuga IV*, welche ebenfalls fünfstimmig sich ergeht, finden wir die Vorschrift »Mässig, doch nicht zu langsam« wieder überflüssig, weil Jedermann das Stück genau so spielen wird, was natürlich ein Lob für die Aufzeichnungsart desselben ist. Die Tonart ist B-dur, aber das Grundthema hat eine originelle Wendung erfahren:



Dieses Stück macht sich durch gelehrte Haltung bemerklich. Mit Takt 30 führt der Componist sein Thema vor- und zugleich rückwärts ein



und eine Engführung folgt später. Dazwischen fehlt es auch nicht an freien Sätzen und noch weniger an Orgelpunkten, ohne deren Beihilfe Schumann als Fugencomponist überhaupt nicht weit kommen würde. — In der Beantwortung schreibt er consequent *ges* statt *fis* (s. obiges Beispiel *). Wir wagen nicht, dieses als incorrect zu bezeichnen, weil vielleicht ein uns verborgen gebliebener Sinn darin stecken mag.

(Fortsetzung folgt.)

Digitized by Google

Theobald Böhm.

Ein merkwürdiges Künstlerleben.

Von

Professor Dr. v. Schafhäutl.

(Fortsetzung.)

Die letzten Lebensjahre. Böhm's Grundsätze des wahren Flötenspiels.

Böhm verbrachte endlich die letzten Jahre, nachdem Kränklichkeit seine Reiselust gedämpft, seine Zeit mit Unterricht talentvoller Schüler, Correspondenzen seiner Flöte halber, die ihn mit allen Welttheilen, selbst Australien, in Verbindung brachte, mit Compositionen für seine beiden Instrumente, die *c*- und *g*-Flöte, mit dem Uebertragen seiner Compositionen für die *c*-Flöte auf die tiefe Alt- oder *g*-Flöte.

Die wenige Erholung, die er sich gönnte, führte ihn im Herbste nach Tegernsee, der Residenz des kgl. Prinzen Karl, des zweiten Sohnes des Königs Max I. König Max der Erste, der ebenfalls am liebsten seinen Aufenthalt im Schlosse der alten Abtei Tegernsee nahm, hatte, wie wir bereits gesehen, unsern Flötenspieler Böhm vom Beginne seines Auftretens her unter die Lieblinge seiner Hof- und Kammermusik aufgenommen und auch sein Sohn, der Prinz Karl, blieb bis zu seinen letzten Tagen unserm Böhm immer freundschaftlich gewogen. Der reichste aller bayerischen Prinzen hatte Böhm's Sohn, Karl, schon früher zu seinem Cassier erwählt und sah überhaupt den Vater gern in seiner Residenz zu Tegernsee.

Welch schmerzlichen Eindruck der unerwartete plötzliche Tod des so hochverehrten Prinzen auf den Mann von 81 Jahren gemacht hat, den der Prinz noch überdies in seinem Testamente mit einem sehr sinnreichen Andenken bedacht hatte, lässt sich kaum beschreiben. Trotz allem diesen blieb bis zu diesem Ereignisse Böhm's physische wie geistige Kraft, trotz seines hohen Alters ungebrochen; aber nun begann die Zeit, ihre Kraft auch an seinem Körper zu erweisen. Der Zahn der Zeit hatte ihn gerade der zu einem guten Ansatze wichtigsten, nämlich der zwei Vorderzähne beraubt. Indessen der gewandte Mechaniker wusste sich zu helfen. Er verfertigte sich ein paar künstliche Zähne, die er mittelst eines einfachen Mechanismus an die Stelle der fehlenden schob, und sein Ansatz war wieder so gut wie vor 30 Jahren.

Seine Frau hatte der Tod schon vor sechs Jahren von seiner Seite gerissen, seine Kinder waren alle reich versorgt. Er verliess München nur noch ein paar Mal und theilte seine Musse unter Flötenspiel, Componiren, Studium classischer Compositionen und seine Schülern, alt und jung.

Wie wir wissen, war seine ganze Sorgfalt, mit welcher er auch seine Schüler in die Kunst einzuführen suchte, auf den Vortrag gerichtet, in welchem er die Vollendung einer musikalischen Kunst sah, und in dem Zauber des Vortrags war Böhm unerreicht. Daher, wie wir schon bemerkten, das Erstaunen der Milady Gresham — »es ist merkwürdig,« rief sie aus, »wenn Böhm dasselbe Stück bläst, es klingt ganz anders, als unter den Händen unserer Flötenvirtuosen.«

In seiner Schrift: »Die Flöte und das Flötenspiel in akustischer, technischer und artistischer Beziehung« (München 1871), sagt er S. 20 unter der Ueberschrift: »Der Vortrag«: »Wer, wie ich, noch so glücklich war, seit mehr als 50 Jahren alle grossen Sänger und Sängerinnen dieser Zeit gehört zu haben, wird die Namen Brizzi, Sessi, Catalani, Velutti, Lablache, Tamburini, Rubini, Malibran, Pasta etc. nie vergessen und sich stets mit grosser Freude ihrer herrlichen Leistungen erinnern. Sie sind alle aus der guten italienischen Gesangsschule hervorgegangen, welche noch heute wie vor hundert Jahren die Grundlage einer guten Stimmbildung ist und zur Erkenntniss einer richtigen Vortragsweise führt, deren der Instrumentalist ebenso sehr bedarf als der Sänger. Um z. B. unter anderm ein Adagio mit allen vorkommenden Coloraturen vorzutragen, muss der Spieler nicht nur Herr und Meister seines Instrumentes, sondern auch im Stande sein, seine Töne gleichsam in Worte zu verwandeln, durch welche er seine Gefühle deutlich auszusprechen fähig wird. Er muss auf seinem Instrumente singen lernen. Eine der effectvollsten, aber zugleich auch der schwierigsten Gesangsverzierungen ist der Triller, der leider heut zu Tage nur noch selten vollkommen gut ausgeführt zu hören ist.«

Böhm fügte seinem Werke mehrere Gesangsstücke bei, wie diese gesungen und von der Flöte gespielt werden müssen, z. B. in der Zauberflöte die Arie »Dies Bildniss ist bezaubernd schön«. Aus Joseph Méhul »Nur meine Kinder lass glücklich stets sein«. Aus Schubert's Liedern z. B. der Lindenbaum, Trockne Blumen, Ständchen: »Leise flehen meine Lieder«, das Fischermädchen. Zum Schluss giebt Böhm noch das *Rondo Larghetto* der letzteu Arie der Donna Anna aus Mozart's Don Juan (Nr. 26) an. Er sagt: Diese wenigen (53) Takte umfassen als das schönste Beispiel alles, was bisher über den Vortrag gesagt worden ist, indem das Cantabile, das Larghetto mit einfachen Lauf- und Mordent-Verzierungen endet, und im Allegro Pralltriller, Rouladen und Schlusstriller, somit so ziemlich alle Coloraturen enthalten sind.

Arrangements und letzte Compositionen.

Das war mitunter die Veranlassung, dass er in seinen letzten Tagen vorzüglich originelle singende Sätze grosser Meister wählte, sie der Flöte adaptirte und sie mit dem Pianoforte oder auch mit dem Orchester begleitete.

Dies führte Böhm weiter zu dem Entschlusse, 18 seiner Compositionen für die Alt-Flöte in neuen umzuarbeiten. Dabei correspondirten vier Duetts für zwei *c*-Flöten und drei Terzette für zwei *c*-Flöten und die Alt-Flöte.

In seinem 86. Jahre, im Jahre 1880, beschenkte er uns noch mit einem Andante aus der Serenade Beethoven's Op. 25. Das einfache Thema von 16 Takten tritt uns hier in zwei Variationen entgegen. Die erste erinnert an brillante Triolenfiguren, die zweite bietet uns ein reizendes Cantabile, dem ein feuriges Coda allegratto in sechs Takteu folgt. Es giebt dem Virtuosen hinreichend Anlass, seine ganze Kunst und Macht des Vortrags zu zeigen.

Daran schliesst sich das wunderschöne Andante für Flöte C-dur von Mozart mit Begleitung von zwei Violinen, der Viola, Contrabass, zwei Oboen und zwei Hörnern. Böhm hat die Instrumentalbegleitung durch das Pianoforte ersetzt, und die Form dem gegenwärtigeu freieren Geschmack angepasst. Jahn hält die Composition nicht für bedeutend, alleiu wer die Composition auf der Böhm'schen Flöte und noch von Böhm selbst blasen gehört, der wird wohl ganz anderer Meinung werden. Das Andante ist mit Mozart Op. 86 bezeichnet, alleiu so findet es sich weder in dem von ihm selbst angelegten Verzeichniss seiner Werke, noch bei Köchel. Die Musiker und Musikverleger kümmern sich natürlich um solche pedantische chronologische Angaben als völlig unbedeutend gar nicht und machen so dem musikalischen Geschichtsforscher seine Aufgabe zur wahren Pein. Im Köchel trägt es die Nummer 45. Das Autograph ist ohne Jahrzahl, es stammt jedoch wahrscheinlich aus dem Jahre 1778 und ist nach Köchel entweder zu München oder zu Paris compoirt.

Ein zweites interessantes, von der Clarinette auf die Flöte übergetragenes Werk ist bei Schott unter dem Titel erschienen: Adagio aus dem Quartett für Clarinett von W. A. Mozart. Das Quartett trägt bei Köchel die Nr. 581. Das Adagio, dort mit Larghetto überschrieben, hat Böhm aus dem *d* ins *g* hinaufgerückt und es hat so an Schmelz und Lieblichkeit ausserordentlich gewonnen.

Digitized by Google

Sein Schwanengesang trägt ebenso charakteristisch den Namen »Elegie«. Sie ist in As-dur geschrieben, eine süsse Schwermuth, die sich im 40. Takte zur bittern Klage erhebt, aber allmälig zur friedlichen Ergebung zurück sinkt. Es ist der Greis, der bereits kränkelnd in seinem 89. Jahre einmal sagte: »Das 90. möchte ich auch noch erleben; doch wie Gott will.«

Die Elegie ist für volles Orchester componirt, das Orchester erhebt die Composition zu einem wahren Prachtbau, spricht hie und da recht genial aus, was die singende Flötenstimme nur andeutet. Die Elegie ist als letztes 47. Werk im vorigen Jahre bei Schott in Mainz erschienen.

Böhm hatte sie seinem alten Freunde, dem vorhin erwähnten verdienten Arzte, ehemals im Dienste des Königs von Neapel, Dr. Friedrich Isenschmid, gewidmet, einem tüchtigen Flötisten, der sich später, von der alten Flöte wegwendend, in der neuesten Böhm'schen Flöte heimisch gemacht hatte. Dem einsamen Greise erblühten in der liebenswürdigen Familie des Schweizer Arztes die schönen Erinnerungen an seine Jugend wieder, die er als Künstler in der Schweiz verlebte.

Immer thätig, helfend, wo zu helfen war, stieg der alte Mann auf einen Stuhl, um die Pendeluhr zu untersuchen. Der Stuhl zerbrach, und Böhm stürzte auf den Boden des Zimmers. Der noch im hohen Alter flinke Mann erhob sich rasch wieder und war heiteren Muthes, als ob nichts geschehen wäre. Allein von dieser Zeit an klagte er hie und da über Schwindel, der ihn oft auf der Strasse in Angst versetzte. Man schrieb diese Erscheinung der nervösen Reizbarkeit des Magens zu. Allein plötzlich trat heftiger Frost ein, seine Kräfte sanken so rasch, dass er seine Rechnung mit dem Himmel abschloss. Dazu gesellte sich plötzlich sich steigernder Kopfschmerz, der ihn endlich seiner Sinne beraubte. Man hatte alle Hoffnung bereits sinken lassen; doch die kräftige Natur des 88jährigen Mannes überwand auch diesen Sturm des Todes, und der Greis erholte sich bald wieder zum allgemeinen Erstaunen der Aerzte.

Böhm machte nun wieder seine gewöhnlichen stundenlangen Spaziergänge, besuchte täglich das Nachmittags sein gewohntes Kaffeehaus oder auch das Museum, wo er durch seine Freunde mit den Vorkommnissen der Welt und des Lebens vertraut gemacht wurde, denn das Lesen verboten ihm seine dunkeln Augen. Dennoch wurde er als ausgezeichneter Schachspieler sehr häufig gedrängt, eine Partie Schach zu spielen, nur hat er seines verdunkelten Sehorgans halber um etwas mehr Zeit, sich zu orientiren. Trotz allem diesen blieb er gewöhnlich der Sieger.

Böhm's Tod, Familie und körperliche Constitution.

Allein sein sonst so scharfes Gehör wurde immer schwächer, desgleichen die Augen, die schon durch seine Beschäftigung mit den Eisenhütten-Processen durch die Weissgluth der Puddlingsöfen gelitten hatten, so dass ihm zuletzt alles Lesen, Schreiben und Zeichnen unmöglich wurde. Die Lippen hatten noch überdies ihre alte Spannkraft verloren, die tiefen Töne seiner Flöte wollten nicht mehr ansprechen — er schied traurigen Herzens von seinem ältesten liebsten Freunde, der Flöte, für immer. Dennoch unterrichtete er noch den letzten seiner Schüler bis zu seinem Ende. An Technik fehlte es diesem Schüler keineswegs, aber es war wieder der Vortrag, durch welchen Böhm seinem Schüler die letzte Vollendung aufdrücken wollte. Wo seine Flöte nicht mehr ausreichte, half er durch Gesang nach. Einer Aufregung, in welche ihn ein junger ungerathener Mensch versetzte, vermochte seine ohnedies schon gebrochene physische Kraft den gewohnten Widerstand nicht mehr zu leisten. Er sah sein Leben rasch dahin fliessen. »Wenige Jahre älter zu werden, hätte ich noch gewünscht — aber wie Gott will.« Er hauchte seinen Geist aus am Mittwoch Abend den 25. November 1881.

Böhm hinterliess acht Kinder, darunter sieben Söhne, bis auf einen alle in hervorragender Stellung sich befindend; die meisten hatten den scharfen Geist, die mechanischen Anlagen ihres Vaters geerbt, kein einziger aber seine musikalische Begabung. Zu diesen Kindern kommen noch 36 Enkel und zwei Urenkel.

Wir haben so, möchte ich sagen, ein schönes Bild menschlichen Lebens und Wirkens vor uns, das in steter Harmonie, in steter Pflege der Kunst, und in der Entwicklung nur selten gestört, dahin floss. Aus einem der edelsten Handwerke hat ihn die Kunst in ihre Arme genommen und ihn glänzend durch die weite Welt geführt. Die eigentliche Atmosphäre des sogenannten Virtuosen- und Musikanten-Lebens hatte den charaktervollen jungen Mann nur obenhin berührt. Aus der glänzenden Welt eilte er in die Arme seiner blühenden Familie zurück, und es war eigentlich die Kunst, die sein reich verzweigtes Familienleben verklärte. Böhm war ein feiner Mann der Welt, dabei offenherzig, gutmüthig, sich selbst aufopfernd, so dass er mancher ernstlichen Warnung immer die Antwort entgegenhielt: »Ich will lieber betrogen werden, als an der Menschheit verzweifeln.«

Darum war auch sein Leichenbegängniss eines der merkwürdigsten. Alle Stände des Lebens bewegten sich im buntesten Durcheinander seiner Bahre folgend. Neben den Musikern vom Fach schritten Dilettanten, Staatsdiener, Handwerker, Billardspieler. Böhm war nämlich ein allbekannter Billard- und Schachspieler — er spielte noch täglich, aufgefordert, seine Partie, als seine Augen kaum mehr die Schachfiguren unterscheiden konnten.

Böhm war schlank und hatte alle Anlage in seiner Jugend zur Lungenschwindsucht. Als er in den ersten Tagen seiner Flötenstudien in München in der Unterhaltungs-Gesellschaft des »Frohsinns« blies, jammerte Alles: Der junge Mann mit dem beschränkten Athem bläst die Flöte! Aber eben die Flöte hat ihn gerettet. Die Thätigkeit der Lungen beim Blasen der Flöte hat seine Brust erweitert und den phthisischen Habitus vernichtet. Böhm war der schnellste Fussgänger und durch tagelange Touren nicht ausser Athem zu bringen, das Ideal des Dauerlaufes im natürlichen Turnen, und der geübteste Springer. Ein schlagender Beweis, wie gut der Rath unseres genialen Chirurgen Nussbaum ist, der in seinem classischen Aufsatze: »Hoch- und Wohlgeboren« unter vielem Andern ernstlich räth, die unselige angeborne Anlage zur Schwindsucht durch unablässiges Arbeiten, das den Brustkasten erweitere, z. B. Blasen der Flöte, zu zerstören. Böhm liefert auch hier ein Beispiel, dass die das Glück so vieler Existenzen vernichtende krankhafte Anlage ohne alle Medicin geheilt werden könne.

Böhm's Andenken in England und Amerika. Mangelnde Theilnahme in Deutschland.

Der Tod des merkwürdigen Mannes schien in der musikalischen Welt Deutschlands kaum bemerkt zu werden, wie sich das von selbst versteht.* In Nordamerika wurde die Nachricht von Böhm's Tode zu einer wahren Trauerkunde. Die meisten englischen Zeitungen in Nordamerika widmeten Böhm den wärmsten Nachruf, und die bedeutendste Zeitung Amerika's, ja vielleicht der ganzen Welt, der New York Herald, gab eine der ausführlichsten Biographien des »berühmten Mannes«. Sogar aus Louisville, dem centralen Staate von Kentucky, er-

* »Wer sich von selbst versteht.« Der würdige Herr Verfasser hat in seinem langen Leben ebenfalls mehr von der Welt gesehen, als blos sein Vaterland, und kennt daher die allerschimpflichste Schwäche der Deutschen, die Nennung der natürlichen Wirksamkeit bedeutender Menschen während ihres Lebens und die Gleichgültigkeit gegen dieselben im Momente wo sie diese Welt verlassen. *Chr.*

Digitized by Google

schien in der heiteristischen Beilage zu der deutschen Zeitung Amerikas »Omnibus, der Unterhaltung, Belehrung und dem Humor gewidmet«, ein »Nachruf aus Amerika an den berühmten Flötenvirtuosen« von einer Dame, Betty Wittgenstein, unterm 25. December 1881, einer Dame, die unsern Böhm sehr oft besungen haben musste, da das Gedicht beginnt:

Einst sang ich Dir zur Wiegenfeier
Mein tief gefühltes frohes Festgedicht.

In einem beiliegenden Briefe des berühmtesten Flötisten in Nordamerika, *Eugen Weiner*, Mitglied des New York Musician Club, an die Tochter Böhm's beisst es unter anderem: »Seit einigen Tagen sind wohl über hundert Personen, darunter die renommirtesten Musiker und bedeutendsten Flötisten von New York bei mir gewesen, um sich in Betreff der Nachricht über den Tod des Herrn Böhm zu erkundigen.« Neben dem Banquier Prentiss führt er noch die Namen von ein Dutzend Musikern und Professoren an, die ihn beauftragten, »der Familie Böhm's ihr tiefstes Bedauern und Beileid zu übermitteln.« Der Briefschreiber sagt, er finde in der deutschen Presse kaum irgend Etwas über Böhm und schliesst: »Wie beschämend für uns Deutsche in fremdem Lande!«

Indessen von Künstlern und Dilettanten, die sich vollständig mit seiner Flöte vertraut gemacht haben, wurde Böhm immer gefeiert.

Der eine Grund dieser Unbekanntschaft des musikalischen Deutschland mit dem Namen Böhm mag wohl darin liegen, dass Böhm nur in seiner Jugend als Virtuos reiste, einer Zeit, die für den grössten Theil unserer musikalischen Schriftsteller und Kritiker bereits weit hinter ihnen in der Vergangenheit liegt. In späteren Jahren trat Böhm als Virtuose nur in England auf, und da mehr aus Gefälligkeit, für wohlthätige Zwecke wirkend oder in geschlossenen Cirkeln der Aristokratie Cirkel, in welche eine Einführung nur den ausgezeichnetsten Mitgliedern der Kunst gestattet ist.

Die Böhm'sche Flöte mit ihrem Principe hat sich nun den Weg durch die ganze musikalische Welt gebrochen. Seit dem Jahre 1847 hat die Böhm'sche Flötenfabrik in München Flöten geliefert durch ganz Deutschland, Oesterreich, Holland, England, Schweden, Norwegen, Moldau, Walachei, Rumänien, Schweiz, Italien, Griechenland, Russland, Ostsibirien, Blagowestschensk (am Amur), Smyrna, Georgien, Madras, Ceylon, China, Japan, Luxemburg, Belgien, Frankreich, Spanien, Nordamerika, Canada, Mexiko, Peru, Paraguay etc. Zu diesem Resultate war die Arbeit, das Studium, die Genialität und die Ausdauer eines Mannes durch ein halbes Jahrhundert vonnöthen, um das ersehnte Ziel zu erreichen.

Wenn dem Menschen in seinem Wirken eine höhere Lebensaufgabe gestellt ist, als (wie Lessing meint) sein ganzes Leben lang seinen Athem in das Mundloch einer Flöte zu blasen, so hat unser Böhm, obwohl er so ziemlich sein ganzes Leben lang mit seinem Odem die todte Flöte beseelte, gewiss mehr gethan, als selbst Lessing seinem Menschen als Lebensaufgabe stellt. Er war ein Denker, ein tüchtiger, genialer, nie ermüdender Handarbeiter, ein guter Mensch und braver Bürger, dabei auch ein Virtuose und schaffender Künstler, der mit seinen ästhetischen Gebilden Tausende erfreute und noch Tausende erfreuen wird. — Böhm konnte am Schlusse seines langen Lebens getrost auf die Mühen und Früchte seines sechzigjährigen Wirkens zurückschauen, und ich kann nun die Feder weglegen mit einer gewissen Befriedigung, eines merkwürdigen Mannes, dessen Name durch die ganze musikalische Welt klingt, inneres geistiges Leben und Wirken, das dem Namen erst den rechten Werth verleiht, in einem treuen Lebensbilde dem Leser vor Augen geführt zu haben.

(Schluss folgt.)

Die Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen deutschen Musik-Vereins

vom 8. bis 12. Juli 1882.

(Schluss.)

Reichliche Entschädigung für die Langweilerei der kirchlichen Matinée gewährte das Abendconcert. Es wurde durch Joachim Raff's D moll-Quartett Op. 77 eröffnet. Das poetische in allen Sätzen ziemlich gleichwerthige Werk, durch das der kürzlich verstorbene Componist aufs ehrenvollste repräsentirt war, fand durch die bereits oben erwähnten Kölner Quartettisten, zu denen sich wiederum Grützmacher gesellte, eine nobübertreffliche Darstellung. Auch die Florentiner haben wir auf ihren Instrumenten nicht herzbewegender singen, nicht geistsprechender vortragen hören. Trotzdem, dass die Zuhörerschaft wohl gegen 2000 Köpfe zählte und durchaus nicht blos aus jenen musikalisch feiner gebildeten Elementen zusammengesetzt war, welche sonst das Publikum der Kammermusikconcerte repräsentiren, herrschte denn doch eine athemlose Stille im Saale, und wiederholter Hervorruf lohnte die Künstler für ihre meisterhafte Leistung. Als Nummer 2 figurirten auf dem Programm sieben Gesänge aus »Lenz und Liebe« von Omar Chajjám (deutsch von Bodenstedt) für vier Solostimmen und Clavierbegleitung zu vier Händen gesetzt von August Riedel in Leipzig. Das Werk flösst als Op. 4 Achtung vor dem Componisten ein, wenn sich auch eine gewisse Einförmigkeit, namentlich ein Mangel an rhythmischer Abwechslung wie Prägnanz der Themen nicht liugnen lässt. Die Ausführung der Quartette durch die Damen Fräulein Sara Odrich aus Aachen, Frau Müller-Swistowsky, Herrn Professor Johannes Müller aus Moskau und Herrn Jos. Burgmeier verdiente unbedingtes Lob. — Ein »Moderne Suite« für Pianoforte von E. A. Maxdowell aus Darmstadt vermochte uns nicht zu fesseln, obwohl sie der Componist selbst mit viel Bravour vortrug. Das Werk ermangelt ebenso sehr der formellen Klarheit, wie der feineren musikalischen Empfindung. Ansprechender waren drei Lieder: »In der Ferne« von Peter Cornelius, »Mein Herz schmückt sich mit dire von Kniese und »Ständchen« von Liszt, durch deren warm empfundenen Vortrag der Tenorist Herr C. Dierich sich bis zu einem gewissen Grad rehabilitirte. Namentlich das Liszt'sche Ständchen, welches den Serenadenton aufs anmuthigste trifft, gelang ihm gut. Den beiden folgenden Streichquartettsätzen von Fitzenhagen (*Andante molto sostenuto* und *Un poco agitato*) fehlte es keineswegs an geistvollen Zügen, wohl aber an jener Spontaneität und Folgerichtigkeit, die wir von einem organisch gestalteten Kunstwerk verlangen. Die Ausführung durch die mehrerwähnten Kammermusiker war wiederum über alles Lob erhaben. Als vorzügliche Liedersängerin bewährte sich Frl. Odrich durch den Vortrag dreier Gesänge von Umlauft, Pintti und Sucher, die uns als Compositionen nicht bedeutend erschienen, aber durch die wohllautvolle Stimme der genannten Künstlerin gewissermaassen geadelt wurden. Den Schluss des Concertes machten zwei Claviervorträge des Herrn Fritz Blumer aus Glarus, der vor Jahresfrist der Nachfolger Rob. Freund's als erster Pianist an der Züricher Musikschule geworden. Die 13. Liszt'sche Rhapsodie sprach uns weniger an als die Etude Op. 23 von Rubinstein, ein prächtiges Virtuosenstück, das der Spieler mit unübertrefflicher Eleganz reproducirte.

Mittwoch den 12. Juli, Vormittags 11 Uhr, folgte das zweite Kammermusikconcert, das an künstlerischer Ausbeute noch reicher war als das erste. Es wurde durch Karl Goldmark's B dur-Quartett Op. 8 eingeleitet, ein Werk, in dem sich echt quartettmässiger Factur ein Klangcolorit von bestrickendem Reiz gesellt. Im Andante treffen die Instrumente förmlich von Wohllaut, um dann im Scherzo den übermüthigsten Humor zu

Digitized by Google

entfalten. Bei den Gesangsvorträgen der Frau Müller-Swiatlowsky bedauerten wir blos die unglückliche Auswahl, welche die Künstlerin getroffen. Das Lied »Zauber der Nacht« von Schulz-Beuthen ist eine geradezu triviale Composition, und die »Drei Zigeuner« von Liszt mag man geistvoll declamirt, zigeunerhaft charakteristisch finden; aber Lied wird man dies formlose Ding unmöglich betiteln können. Um so erquicklicher muthete nach diesen Wunderlichkeiten das Claviertrio aus B-dur von Gust. Weber an. Hier weht uns urgesunde Luft an, eine Frische der musikalischen Erfindung und Empfindung, wie sie in unserer überreflectirten Zeit selten zu finden ist. Während sonst der zweite Sonaten-Satz das Adagio oder Andante gewöhnlich die Stelle bildet, wo es den neueren Componisten am schwersten wird, mit den Meistern der classischen Form zu rivalisiren, die hymnische Breite und Empfindungstiefe eines Beethoven, die ruhige Klarheit und innere Sättigung eines Mozart auch nur annähernd zu erreichen, hat Weber gerade im Andante sein Bestes gegeben. Weitathmiger Gesang quillt durch den ganzen Satz, an dem wir keine schwache Stelle zu entdecken vermochten. Auch das Scherzo, ein *Allegro vivace*, ist reizvoll, und das Hauptthema des letzten Satzes erinnert in seinem spontanen Aufblühen an keinen Geringern als Beethoven. Möge das Werk, das als Manuscript zur Aufführung gelangte, bald veröffentlicht werden und überallhin Freude bereiten. Dem Weber'schen Trio schlossen sich, die frisch angeregte Stimmung des Auditoriums noch erhöhend, drei Solovorträge unserer mit Recht beliebtesten Sängerin Frau Anna Walther-Strauss aus Basel an. Schon die Wahl der Stoffe bekundete den künstlerischen Geschmack derselben. Sie sang zunächst die Serenade »Leise, um dich nicht zu wecken« aus Op. 58 von Joh. Brahms, dann die »Schlüsselblumen«, Lied von Franz Liszt, endlich die »Musikanten« von Ed. Lassen. Gab ihr das letztere mit seinen das schwirrende Tambourin imitirenden Trillern Gelegenheit, ihre Kunst in der Coloratur zu zeigen, so bezauberte sie in den beiden ersten Liedern das Publikum durch die Grazie und sinnige Zartheit ihres Vortrags. — Die folgende Programm-Nummer, zwei Sätze für Streichquartett von Tschaikowsky befriedigten trotz der musterhaften Ausführung weniger, wenn auch namentlich das Andante aus Op. 22 viel Schönes enthält. Ihren künstlerischen Höhepunkt erreichte die Matinée mit der Reproduction einiger Brahms'schen Vocalquartette Seitens der Frau Walther-Strauss, Frl. Amalie Kling, der Herren Müller und Burgmeier, welche von Herrn Aug. Walther aus Basel vortrefflich begleitet wurden. Gleich das erste dieser Lieder Schiller's »Abend« (»Senke, strahlender Gott«) trifft den landschaftlichen Stimmungston der Dichtung überaus schön. Voll Anmuth ist das Goethe'sche »Wechsellied zum Tanze«, in welchem Brahms die Gegensätze der Gleichgültigen und der Zärtlichen mit schalkhaftem Humor wiedergegeben hat. Den Schluss machten die nach einem Mährischen Volkslied bearbeiteten »Neckereien« (»Fürwahr, mein Liebchen, ich will nun freien«), welche das Publikum trotz der bereits eingetretenen Erschöpfung elektrisirten. Der mehrfache Hervorruf der Ausführenden war ein wohlverdienter; denn selten dürften Quartette von vier schöneren Stimmen mit mehr künstlerischem Geschmack zu Gehör gebracht worden sein. Den Abschluss des Concertes bildete wiederum eine Claviervirtuosenleistung. Herr Bertrand Roth, Professor am Hoch'schen Conservatorium zu Frankfurt, spielte Valse Caprice Op. 116 und Rêverie-Nocturne Op. 119 von Joachim Raff, ferner »Islamei«, Orientalischer Tanz von Balakirew. Die enormen Schwierigkeiten, welche der letzterwähnte in seiner Composition aufgehäuft hat, stehen zum innern Werth derselben in keinem Verhältniss. Das Werk hinterlässt den Eindruck des Düftigen, ja wir möchten sagen Rohen. Dagegen sind die Raff'schen Stücke geistvolle Emanationen dieses vielseitigen Talentes, dem nur mehr Concentration und eine strengere Selbstkritik zu wünschen gewesen wären. Die Wiedergabe sämmtlicher Nummern Seitens des Herrn Roth war über alles Lob erhaben.

In die Lorbeern des sechsten und letzten Concertes, welches Mittwoch den 12. Juli, Abends 7 Uhr, stattfand und volle vier Stunden in Anspruch nahm, theilten sich Componisten und Virtuosen ziemlich gleichmässig. Eine Ouvertüre zu »Don Carlos« von Ludwig Deppe in Berlin componirt und dirigirt stand an der Spitze des Programms. Das Werk bewegt sich in hergebrachten Formen, ist etwas kapellmeisterhaft nüchtern, aber hübsch instrumentirt und fand daher warmen Beifall. Eine glänzende Virtuosenleistung war die Reproduction des zweiten Violinconcertes in D-moll von H. Wieniawsky Seitens des Herrn Eugen Ysaye aus Lüttich. Mit schönem Ton und schlagfertigster Technik verbindet dieser Geiger ein Feuer und eine leidenschaftliche Energie des Vortrags, welche die Hörer unmittelbar mit sich fortreissen. Nach dem Finale alla Zingara mit den im rapidesten Tempo dahinstürmenden Doppelgriffen wollte der Jubel des Publikums nicht enden. Fräul. Amalie Kling wusste die Stimmung auf der Höhe zu erhalten, indem sie drei Lieder: »Auf dem See« von Joh. Brahms, Rob. Emmerich's »Im Haine« und Attenhofer's anmuthiges Wiegenlied echt künstlerisch wiedergab. Eine etwas kühlere Aufnahme fanden dagegen zwei Sätze aus der Nero-Symphonie von Edgar Munzinger in Berlin, welche dieser selbst leitete. Von den Titelbezeichnungen »Lebende Fackeln« und »Bachanale« hatte man auf eine realistisch keckere Darstellung, auf blendendere Farbeneffecte geschlossen. Gerade die maassvolle Haltung, der engere Anschluss an die symphonischen Meister that daher der Wirkung gewissermassen Abbruch. Die »lebenden Fackeln« sind ein in düsterm Ernst dahinschreitender Trauermarsch, dessen Mittelsatz dann allerdings eine das Emporlodern der Flammen malende Figur bringt. Das Bachanale hat ausgeprägten Scherzocharakter, ohne dass es gerade dämonisch wild und üppig darin zuginge. Von besonderem Interesse waren eine Anzahl Nummern aus Saint-Saëns' Cantate: »*La Lyre et la Harpe*« für Soloquartett, Chor und Orchester. Der Componist dirigirte das nicht gerade sehr hervorragende, aber feinsinnige und klangschöne Werk selbst und erzielte grossen Erfolg damit. Am meisten sprachen uns der träumerische Eingangs-Chor »Schlaf, o Sohn von Apoll«, in welchem die Harfe höchst wirkungsvoll verwendet ist, dann der Quartettsatz: »Der Bruder stütze ihn, den schwachen« und ein von Herrn Burgmeier vorgetragenes Baritonsolo an. — Den zweiten Theil des Concertes eröffneten Liszt und Saint-Saëns, indem sie den zweiten Mephistowalzer Liszt's zu vier Händen spielten. Dass die Begeisterung der Menge schon durch den eigenartigen Anblick, den das Zusammenwirken der beiden Künstler gewährte, aufs höchste entzündet wurde, versteht sich von selbst. Die Composition machte keineswegs den Eindruck des Dämonischen auf uns, was freilich theilweise auf Rechnung der die Entfesslung subjectiver Genialität von vornherein verunmöglichenden vierhändigen Wiedergabe zu schreiben sein mochte. Verdienten Beifall erntete ein vom Tondichter wiederum persönlich geleitetes Werk Jean Louis Nicodé's aus Dresden »Introduction und Scherzo« Op. 11, das sich durch feurigen Schwung und geniale Instrumentation auszeichnet. Mit hinreissendem Pathos sang Fräul. Luise Schärmack Liszt's dramatische Scene »Jeanne d'Arc vor dem Scheiterhaufen« für Mezzosopran mit Orchesterbegleitung. Die Tondichtung gehört zum Gelungensten, was Liszt geschrieben, und trifft den Ton patriotischer Rhetorik, den die Alex. Dumas'schen Verse athmen, vorzüglich. Noch stürmischer gestalteten sich übrigens Applaus und Hervorruf, nachdem Frau Sophie Menter Liszt's Phantasie über ungarische Volkslieder mit Orchesterbegleitung vorgetragen. In dieser Virtuosin vereinigen sich mit unfehlbarer Technik eine männliche

Digitized by Google

Kraft und Grösse des Vortrags, die mit Bewunderung erfüllen. Die Composition selbst ist von untergeordneter Bedeutung, aber glänzend instrumentirt. Nach dem Vorangegangenen und der natürlichen Ermattung, die sich infolge bereits mehr als dreistündigen Hörens der Messe zu bemächtigen begann, hatte unser Landsmann Hans Huber in Basel, mit der von ihm selbst geleiteten Teil-Symphonie, der Schlussnummer des überreichen Programms einen keineswegs leichten Stand. Um so ehrenvoller war es für ihn, dass die Composition trotzdem durchschlug. Es pulsirt echt symphonisches Blut darin, und die Orchestration ist, wenn wir vielleicht ein die übrigen Instrumente hin und wieder allzu stark deckendes Hervortreten des Blechs in Abrechnung bringen, edel und stimmungsvoll. Am besten gefielen uns der erste Satz mit seinem markigen Hauptthema und das graziöse Allegretto.

Donnerstags den 13. Juli wurde das Fest durch einen gemeinschaftlichen Ausflug nach dem Uetliberg beschlossen, dem der endlich regenerschöpfte Himmel freundlich lächelte. Mögen die auswärtigen Künstler die Züricher Festtage, die des Schönen und Anregenden die Fülle brachten, in guter Erinnerung bewahren und bald wieder bei uns Schweizern einkehren!

A. Niggli.

Berichte.

Kopenhagen, 15. August.

(*Ant. Rée.*) Als Friedrich VI. von Dänemark seiner Zeit nach Altona kam, hatte die Behörde daselbst eine allgemeine Illumination angeordnet. Bekanntlich strebte dieser König danach, Oekonomie in die Staatsverwaltung einzuführen. Eingedenk dieses tugendlichen Vorsatzes, illuminirte ein Altonaischer sparsamer Bürger nur mit einem Lichte, und neben diesem war dann folgender Vers zu lesen:

»Der König liebt die Verschwendung nicht,
Deshalb illuminire ich nur mit einem Licht.«

Als man vor einigen Wochen den Concertsaal in Klampenborg besuchte, musste man unwillkürlich an dieses Anekdotchen denken; statt des vollen Orchesters musicirte nämlich nur ein Streichquartett, welches in dem grossen Local ziemlich dünn und wegen der starken Resonanz auch unklar klang. Der Grund dieses changement de décoration war darin zu suchen, dass im Theatergebäude eine Vorstellung stattfand, bei welcher die Hauptkräfte des Orchesters verwendet wurden. Der Pächter des Orts scheint indess »seine Pappenheimer« zu kennen, denn die Oekonomie fiel der Mehrzahl der Anwesenden nicht auf. Da Klampenborg jedoch nicht nur von »Pappenheimern« besucht wird, dürfte eine Verkleinerung der dort wirkenden Kräfte, wenn sie häufig vorkäme, nicht rathsam sein. Zur Ehre des Pächters sei hinzugefügt, dass die gerügte Veranderung nur selten stattfindet, und dass an bestimmten Abenden das Orchester sogar verstärkt wird. Es werden dann grössere Musikstücke als sonst vorgeführt; mit anderen Worten, die gewöhnliche Tanzmusik weicht den ernsteren und grösseren Kunstformen. In der vorigen Weise besuchte ich ein Concert dieser Art, die den Namen »Symphonie-Concerte« tragen, und ich hörte denn u. A. die Bdur-Symphonie von Gade, einen Theil des Concerto romantique (die Romanze) von Benjamin Godard, die Militär-Symphonie von Haydn, einen Saltarello von Gounod, einen Rigaudon von Monsigny und einen Hochzeitsmarsch von Robert Henriquez. Die genannte Symphonie von Gade (Ludwig Spohr gewidmet) wird merkwürdigerweise nur selten hier gespielt, während sie in Deutschland die bekannteste seiner acht Symphonien ist; reich an schönen und lieblichen Motiven, im höchsten Grade fliessend und sehr abgerundet in formaler Beziehung; daneben ausgezeichnet instrumentirt, dürfte diese Schöpfung des dänischen Tonmeisters wohl zu den gelungensten seiner instrumentalen Arbeiten gerechnet werden, und nicht ohne Grund konnte man sie als eine moderne Haydn'sche Erscheinung bezeichnen. Gar köstlich ist übrigens das Scherzo in G-moll mit seinen piquanten zwei Trios in G-dur u. s. w. Der Hüpfer (Saltarello) von Gounod, ein gänzlich unbekanntes Stück des genialen Franzosen, ist sehr interessant, wenngleich theilweise in Betreff der Instrumentation; die an einigen Stellen angebrachten tiefliegenden Clarinetten machen sich besonders gut.

Merkwürdig genug figurirt auch ein anderer Operncomponist in oben erwähntem Programme als Instrumentalcomponist und zwar der fast verschollene Monsigny, dessen »Déserteur« einst die Runde der Welt machte. Gediegt mit dieser Placirung ist dem Schöpfer der Opéra comique eigentlich nicht. Indoch frischt die Maipiacirung einen Namen auf, der es wirklich verdient, noch erinnert zu werden. Nur in Paris, wo der »Deserteur« noch mitunter gegeben wird, kennt man denselben. Ein hohes Alter erreichte Monsigny (88 Jahre), aber in den letzten 40 Jahren componirte er nicht mehr. Noch älter wurde sein Zeitgenosse Gossec, der Lehrer Cetel's, der mehr als 96 Jahre alt wurde.

Im königlichen Theater herrscht noch die Ruhe, die der Sommer und die Sommerwärme den Musenjüngern zuführen. Am 1. September fangen die Vorstellungen an. Dem Vernehmen nach wird »Die Stumme«, mit theilweiser neuer Besetzung, zu Anfang der Saison gegeben werden; der Auber'schen Oper wird der »Liebestrank« und »Mignon« folgen. Im December wird die bedeutende schwedische Sängerin Frl. Pyk hier Gastrollen geben; dieselbe wird in »Don Juan« (als Donna Anna) und im »Freischütz« (als Agathe) auftreten. Die Pyk hat eine ungewöhnliche Sopranstimme, vornehmlich was die Fülle betrifft, und sie singt mit vieler Innigkeit. Grund ist also vorhanden, sich über diese Acquisition zu freuen.

ANZEIGER.

[159] Soeben erschien in meinem Verlage:

Réminiscences iougo-slaves.

Grande
Fantaisie de Bravoure
pour
VIOLON
avec accompagnement d'Orchestre ou de Piano
composée
par
Ad. Köckert.
Op. 15.

Pour Violon et Piano Pr. 3 ℳ 50 ₰.
Partition et Parties d'Orchestre en copie.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

[160]

Friedensmarsch

für
Pianoforte zu vier Händen
componirt von
Ernst Matthiae.
Op. 14.
Preis 50 ₰.

Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

[161]

TRIO
(No. 2. Hdur)
für Pianoforte, Violine und Violoncell
von
Friedrich Gernsheim.
Op. 37.
Preis 12 ℳ.

Digitized by Google

[162]

Conservatorium für Musik in Stuttgart.

Mit dem Anfang des **Wintersemesters**, den 16. October, kommen in diese unter dem Protectorate Seiner Majestät des Königs stehende und von Seiner Majestät, sowie aus Mitteln des Staates und der Stadt Stuttgart subventionirte Anstalt, welche für voll-ständige Ausbildung sowohl von Künstlern, als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmt ist, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Der Unterricht erstreckt sich auf Elementar-, Chor-, Solo- und dramatischen Gesang, Clavier-, Orgel-, Violin-, Violoncellspiel, Contrabass, Flöte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott, Tonsatzlehre (Harmonielehre, Contrapunkt, Formenlehre, Vocal- und instrumental-composition nebst Partiturspiel, Orgelkunde, Geschichte der Musik, Aesthetik mit Kunst- und Literaturgeschichte, Declamation und italienische Sprache und wird ertheilt von den Professoren **Alwens, Beron, Debuyère, Faisst, Keller, Koch, Krüger, Lebert, Levi, Lindner, Moratatt, Pruckner, Scholl, Seyerlen, Singer, Stark**, Hofkapellmeister **Doppler**, Kammermusikern **Wien, Cahlsius** und **C. Herrmann**; ferner den Herren Kammervirtuosen **Ferling** und **C. Krüger** und Herren **Attinger, Bühl, Feinthel, Frey, Göttschius, W. Herrmann, Hilsenbeck, Hummel, Krauss, Laurösch, Meyer, Rein, Rundler, Schneider, Schoch, Schwab, Sittard, Spohr** und **Wünsch**, sowie den Fräulein **P. Dürr, Cl. Faisst** und **A. Putz.**

Für das Ensemblespiel auf dem Clavier ohne und mit Begleitung anderer Instrumente sind regelmässige Lectionen eingerichtet. Zur Uebung im öffentlichen Vortrag ist den dafür befähigten Schülern ebenfalls Gelegenheit gegeben. Auch erhalten diejenigen Zöglinge, welche sich im Clavier für das Lehrfach ausbilden wollen, praktische Anleitung und Uebung im Ertheilen von Unterricht innerhalb der Anstalt.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsstunden beträgt für Schülerinnen 240 ℳ, für Schüler 260 ℳ, in der Kunstgesangschule (mit Einschluss des obligaten Clavierunterrichts) für Schüler und Schülerinnen 360 ℳ.

Anmeldungen wollen spätestens am Tage vor der am Donnerstag den 12. October, Nachmittags 2 Uhr, stattfindenden Aufnahmeprüfung an das Secretariat des Conservatoriums gerichtet werden, von welchem auch das ausführliche Programm der Anstalt zu beziehen ist.

Stuttgart, den 19. August 1882.

(H. 74704.)

Die Direction:
Faisst. Scholl.

---

[163]

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Lieder und Gesänge
von
Johannes Brahms.
Für Pianoforte allein
von
Theodor Kirchner.

No. 1. »Wie bist du, meine Königin, durch sanfte Güte wonnevoll!« (Op. 32. No. 9) . . . . . Pr. ℳ 1.—.
- 2. Ein Sonnett: »Ach könnt' ich, könnte vergessen sie« (Op. 14. No. 4) . . . . . Pr. ℳ 1. 50.
- 3. Die Mainacht: »Wann der silberne Mond durch die Gesträuche blinkt« (Op. 43. No. 2) . . . . . Pr. ℳ 1. 50.
- 4. Standchen: »Gut Nacht, gut Nacht, mein liebster Schatz« (Op. 44. No. 7) . . . . . Pr. ℳ 1. 50.
- 5. Von ewiger Liebe: »Dunkel, wie dunkel in Wald und in Feld!« (Op. 43. No. 1) . . . . . Pr. ℳ 2.—.
- 6. »Sind es Schmerzen, sind es Freuden, aus den Magelone-Romanzen (Op. 33. No. 3) . . . . . Pr. ℳ 2.—.
- 7. »Ruhe, Süssliebchen, im Schatten«, aus den Magelone-Romanzen (Op. 33. No. 9) . . . . . Pr. ℳ 2.—.
- 8. Auf dem See: »Blauer Himmel, blaue Wogen« (Op. 59. No. 2) Pr. ℳ 2.—.
- 9. »So willst du des Armen dich gnädig erbarmen?« aus den Magelone-Romanzen (Op. 33. No. 5 . . . . Pr. ℳ 1. 50.
- 10. »Muss es eine Trennung geben«, aus den Magelone-Romanzen (Op. 33. No. 13) . . . . . Pr. ℳ 1. 50.
- 11. »Wie froh und frisch mein Sinn sich hebt«, aus den Magelone-Romanzen (Op. 33. No. 14) . . . . . Pr. ℳ 2.—.
- 12. »O komme, holde Sommernacht« (Op. 58. No. 4) Pr. ℳ 1. 50.
- 13. Serenade: »Leise, um dich nicht zu wecken« (Op. 58. No. 8) Pr. ℳ 2.—.
- 14. »Dein blaues Auge hält so still« (Op. 59. No. 8) Pr. ℳ 1. 20.
- 15. »Wenn du nur zuweilen lächelst« (Op. 57. No. 2) Pr. ℳ 1. 20.
- 16. »Es träumte mir, ich sei dir theuer« (Op. 57. No. 5) Pr. ℳ 1. 50.
- 17. »Strahlt zuweilen auch ein mildes Licht« (Op. 57. No. 6) Pr. ℳ 1. 20.
- 18. Die Spröde: »Ich sahe eine Tig'rin« (Op. 58. No. 3) Pr. ℳ 1. 50.
- 19. Schwermuth: »Mir ist so weh um's Herz« (Op. 58. No. 5) Pr. ℳ 1. 20.
- 20. Agnes »Rosenzeit wie schnell vorbei« (Op. 59. No. 5 Pr. ℳ 1. 50.
- 21. Sandmännchen: »Die Blümelein sie schlafen« (Volkskinderlied) . . . . . Pr. ℳ 1. 50.

---

[164] Soeben erschienen in meinem Verlage:

Vier Lieder
für
eine Singstimme
mit Begleitung des Pianoforte
componirt
von
Louis Bödecker.
Op. 17.
Preis 2 Mark.

Einzeln:

No. 1. **Frühlingsanfang:** »Es kommt so still der Frühlingstag«, von *H. Lingg* . . . . . Pr. 50 ₰.
No. 2. **Aeolsharfe:** »Geheimnissvoller Hauch«, von *H. Lingg* Pr. 50 ₰.
No. 3 **Kummer:** »O holder Lufthauch«, von *Chr. Kirchhof* Pr. 50 ₰.
No. 4. **Wunsch und Gruss:** »Wenn immer doch Mondschein bliebt« von *Wilhelmine Mylius* . . . . . Pr. 50 ₰.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[165]

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Sneewittchen.
Märchendichtung
von
August Freudenthal
in Musik gesetzt
für
Männerstimmen, Soli (Tenor und Bass) und Chor
mit Begleitung von Orchester oder Pianoforte
von
Emil Keller.
Op. 20.

Clavierauszug Pr. 3 ℳ.
Chorstimmen: Tenor I, II, Bass I, II à 30 ₰.
Partitur und Orchesterstimmen sind in Abschrift durch die Verlagshandlung zu beziehen.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition **Leipzig,** Am Rabensteinplatz 2. — Redaction: **Bergedorf** bei **Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 6. September 1882. **Nr. 36.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Franz von Holstein. Seine Liedercompositionen. (Schluss.) — Theobald Böhm. Ein merkwürdiges Künstlerleben. (Schluss.) — Anzeiger.

Franz von Holstein.
Seine Liedercompositionen.

I. Lieder für eine Singstimme
mit Begleitung des Pianoforte.

(Schluss.)

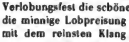
»In aller entzückenden Frische äusserte sich auch in dieser Zeit der Niedergeschlagenheit und des Leidens (im Winter 1877) sein Genius noch einmal: in den Liedern aus Wolff's ‚Rattenfänger von Hameln', den besten vielleicht, die er geschrieben.« Mit diesen Worten leitet Bulthaupt (S. 93) eine kurze Uebersicht des nun folgenden Werkes ein, des letzten, das v. Holstein selber veröffentlichte:

Op. 39. Lieder aus Julius Wolff's **Rattenfänger** von Hameln. (Dem Dichter gewidmet.) Leipzig, 1877. E. W. Fritzsch. 3 Hefte à ℳ 3. —. **)

Es sind in der That seine schönsten Liederschöpfungen, voll grossartigen Schwunges, voll bezaubernder Anmuth und scharf treffender Charakterisirung. Das erste Heft derselben enthält Liebeslieder, und zwar unter Nr. 4 und 5 zwei von den Gesängen, welche Hunold Singuf der Spielmann in der Herberge dem ihn umdrängenden Volke zum Besten giebt***): der liebliche »Morgengruss« (»An meiner Thüre, du blühender Zweig«) und das feurige hinreissende »Geständniss« (»Lass mich dir sagen, lass mich dir singen, dass ich dich liebe, du herrliche Maide«), ein Lied, das wegen seiner rhythmischen Verhältnisse sorgfältige Proben der beiden Partner erfordert. Nr. 1 bis 3 aber umfasst die Werbelieder, durch welche Hunold beim Verlobungsfest die schöne Bürgermeisterstochter umstrickt****): die minnige Lobpreisung der holden Frauenwelt (»Nun will ich mit dem reinsten Klang mein Saitenspiel wohl rühren«), bei welchem Lied durchgehende Arpeggien in sinn- und geschmackvoller Weise die Lauten- oder Harfenklänge des Spielmanns nachahmen; ferner die aus tiefster Brust quellende Liebeskiage (»Zwei Sterne machen mich jung und alt«) und das mit stolzem Siegesjubel erbrausende Minnelied »Steige auf, du goldne Sonne, aus der sturmdurchrauschten Flut«. Die hohe Schönheit dieser Lieder lässt es lebhaft bedauern, dass Holstein nicht auch das liebeglühende berückende vierte Lied »Du rothe Rose auf grüner Heid'«, welches die Katastrophe herbeiführt, in den Bereich seiner Kunst gezogen hat; er wie kaum ein Anderer hätte den vollen Ton dafür zu finden gewusst. — In eine ganz andere Sphäre versetzt uns das zweite Heft »Wander-, Trink- und Schelmenlieder«; mit der gleichen Meisterschaft und dabei stets in nobler Haltung hat Holstein hier das lustige Leben und Treiben der länderdurchwandernden Scholaren und Spielleute des Mittelalters gezeichnet, den Frohsinn in allen Abstufungen vom fein anspielenden Humor bis zur tollen Ausgelassenheit. Aus dem heimlichen Zechgelage, das der Rathstubschreiber Etherlerus und der wohlbeleibte Kanonikus nächtlicher Weile mit Hunold Singuf im verborgnen Hinterstübchen des Rathskellers halten*), stammen die prächtigen Lieder Nr. 2, 3, 6: das Wanderlied der fahrenden Schüler »Durch die Welt mit Sang und Klang ziehen wir in Schaaren« mit dem übermüthigen Chor-Refrain »Rillus Rallus, Prillus Prallus, hier herein und dort hinaus, schlagt dem Fass den Boden aus«; sodann die »Einkehr« der fröhlichen Gesellen: »Wirth, hast du nicht ein volles Fass? das wollen wir heut anstechen« und der von schalkhafter Zecherlaune übersprudelnde »Willekumm« (»Und habe ich gestern zu viel getrunken, so trinke ich heute noch mehr«). Dem Liederborn, der in der Herberge von den Lippen des kundigen Spielmanns unerschöpflich fliesst**), sind hier abermals drei Gesänge entnommen (Nr. 1, 4, 5): das kernige Wanderlied »Die Schuhe geflickt und den Beutel gespickt«, die humoristische Litanei »Und wenn ich des Papstes Schlüssel trüg'« und das schelmische Liebeslied »Rothhaarig ist mein Schätzelein« mit seiner drastischen Schlusswendung. — Die Krone des Werkes aber ist das dritte Heft mit seinem Empfindungsreichthum und seinen genialen Gestaltungen. Zunächst das von täuschend nachgeahmten Schalmeiklängen umschlossene kraftvolle Beschwörungslied des Rattenfängers, in Julius Wolf's Dichtung das dritte und letzte, welches die unheimlichen graugeschwänzten Gäste sinnbethörend in die tödtlichen Wasserfluthen lockt: »Nun Mäuse und Ratten, ob alt oder jung«***). Dann »Wulf's Schmiedelied« (»Mit Gunst zum Ersten! Eisen in Noth ist«), nach feierlichem Eingang energisch und wuchtig wie die dröhnenden Hammerschläge des ingrimmigen Schmiedes, dem das Lied in den Mund gelegt ist. ****) An dritter Stelle das wunderschöne »Gertruds Lied« (»Immer schaust du in die

*) d. h. in den ersten Monaten des Jahres 1877.

**) Heft 1, S. 5, letzte Notenzeile, Takt 3 fehlt 𝅗𝅥 vor c¹, also:



— Heft 3, S. 13 lies nicken (st. niecken).

***) Rattenfänger IV. Cap., S. 43 und 46. Wir citiren nach der 14. unveränderten Ausgabe von 1881 (Berlin, Grote; mit Illustr.).

****) XV. Cap., S. 187. 189. 190.

***) VIII. Cap., S. 109. 104. 106. **) IV. Cap., S. 40. 47. 48.

****) IX. Cap., S. 122. *****) X. Cap., S. 127.

Digitized by Google

Ferne«), welche elegische Liebesklage, die sich der beklagenden Fischermaid, um deren Herz sich träumerisch-sehnsüchtig die Knospen der ersten Liebe ranken, so tief eingeprägt hat.*), Endlich das grossartig aufgefasste Beschwörungslied des dämonischen Battenfängers (»Da hinter dem Berge da funkelt ein Schloss«), durch dessen bezaubernde Worte und Klänge er die Kinderscharen zum Auszug aus der Stadt verlockt.**) Den phantastischen Märchenbildern der Poesie entspricht in der Musik die eigenthümliche kindlich-verführerische Melodie, wie sie die Situation nicht schöner treffen kann.

Wir kommen nun zu den nachgelassenen Liedern des Künstlers, die wohl grösstentheils vor den zuletzt besprochenen, einzelne sogar beträchtlich früher entstanden sind:

Op. 42. Sechs Lieder für eine Sopranstimme. (Frau Lissmann-Gutschbach gewidmet.) Nr. 3 der nachgelass. Werke. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. ℳ 2. 50.

Op. 43. Fünf Lieder für eine tiefere Stimme. Nr. 4 der nachgelass. Werke. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis ℳ 2. 50.***)

Op. 44. Vier Lieder. Nr. 5 der nachgelass. Werke. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. ℳ 2. 50.

Op. 42 entspricht wiederum vorzüglich der Eigenart der Sängerin, der es gewidmet ist. Es beginnt mit »Mädchens Sehnsucht« (im altdeutschen Volkston, von F. Hirsch), einem prächtigen Liede, welches durch glückliche Nachahmung verschiedener Züge altdeutscher Volksweisen ein charakteristisches Gepräge erhalten hat: der weichen Klage folgt andachtsvolle Zuversicht zu dem Meister der Welt, welcher es auch fügen wird, dass die Maid den Herzallerliebsten wiedersieht — zur schönen Sommerszeit, mit deren freudiger Ausmalung der Gesang schliesst. Nr. 2, »An die Vögel« von R. Hamerling »Zwitschert nicht vor meinem Fenster«), enthält die sanft elegische Mahnung des Gefangenen an die gefiederten Lenzesboten, den Unglücklichen zu meiden. Hell aufjubelnde Klänge dagegen schlägt Nr. 3 an, »Glückliche Abkunft« (von W. Hertz: »Mein Vater war ein Gärtner«); das Lied birgt in sich eine Fülle jugendfrischer Anmuth, die von einem schalkhaften Temperament zu grosser Wirkung gebracht werden könnte. Einen ritterlichen Zug hat das sehnsuchtsvolle »Polnische Lied« (Nr. 4: »Weisse Lilie, meine Lilie«); das fremdländische Colorit ist mit massvoller Beschränkung angedeutet. Wie es sich mit dem fünften Lied (»O läge nichts«) verhält, haben wir bereits oben Sp. 534 auseinandergesetzt. Nr. 6 endlich (»O selig, wem in stiller Nacht erscheint ein liebes Bild« von R. Hamerling) bietet der Sängerin reiche Gelegenheit, in vollen Tönen tiefseelischen Ausdruck an den Tag zu legen, und eignet sich deshalb vortrefflich für den Concertsaal.

In Op. 43 gewährt das erste Lied, »Die Nachtigall« von Th. Storm (»Das macht, es hat die Nachtigall die ganze Nacht gesungen«) eine interessante Parallele zu der bekannten Volkmann'schen Composition (Op. 52, Nr. 3); wer vergleicht, wird beide Auffassungen, die übrigens manche Aehnlichkeit besitzen, gleichwerthig finden. Nr. 2, Seefahrt (»Die Wellen tragen vom Lande fort mein Schiff und schlagen um seinen Bord«) giebt ein kurzes charakteristisches »Seestück«, dessen Klang Holstein vorzüglich zu treffen und, wie uns bereits die dritte Romanze aus Op. 29 gelehrt hat, mannichfach auszugestalten wusste. Dagegen trägt das Volkslied »Ich hört' ein Sichlein rauschen« (Nr. 3), ähnlich wie das erste Lied aus Op. 42, die Färbung vergangener Jahrhunderte, nur dass die Clavierbegleitung hier noch zurückhaltender auftritt als dort. Ein einfaches anmuthiges Liedchen ist Nr. 4: »Vergebliche Mühe« von Th. Storm (»Ich hielt mein Herz verschlossen«), während das Schlusslied »Im Sturm« (»Wie sich Nebelzüge drüend dort zu Wolkan verdichten« von H. Bulthaupt) mit kühner trotziger Stirn, wie ein Held gegenüber den wilden Naturgewalten, einherschreitet.

Aus Op. 44 haben wir das »Wiegenlied« (Nr. 4) schon oben Sp. 534 besprochen. Die beiden ersten Gesänge (Gedichte von R. Hamerling), die sanftmelodische Warnung an das in seiner Beschränkung glückliche Kind der grünen Wälder »O sehne dich nicht ans graue Meer« und das von den Gefühlen stillen Heimwehs und selbstbewusster Tröstung beherrschte »Einst träumt' ich im Waldgrün, nun träum' ich am Meer«, geben der Menschenstimme breiten Raum, sich in schönen Klängen und ruhiger Bewegung reich und voll zu entfalten. Im Gegensatz zu ihnen steht das leidenschaftliche dritte Lied, »Geständniss« von H. Bulthaupt (»Nun ist ein jeder Nerv in mir und jede Ader voll von dir«), welches mit mannhafter Begeisterung an die siegreiche Herzenskönigin gerichtet ist.

*) VII. Cap., S. 78.

**) XVIII. Cap., S. 220.

***) Op. 43, S. 42, Takt 5 muss über der Silbe »ber« eine Sechszehntel- statt einer Achtelnote stehen.

II. Duette.

1) a capella.

Wahrscheinlich angeregt durch Moritz Hauptmann's Zweistimmige Lieder ohne Begleitung Op. 46 (eine Vermuthung, welche durch die Dedication verstärkt wird), schrieb v. Holstein

Vierzehn Lieder für zwei weibliche Stimmen, im Freien zu singen. Op. 15. (Frau Süsette Hauptmann gewidmet.) Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 2 Hefte à ℳ 1. —.

Die Texte dieser wohlklingenden und anschwer auszuführenden Lieder, die sich bereits ein weiteres Publikum erworben haben, wählte der Componist zum Theil aus Ed. Mörike's Dichtungen: »Der Gärtner« (»Auf ihrem Leibrösslein so weiss wie der Schnee«) und »Mausfallen-Sprüchlein« (»Kleine Gäste, kleines Haus«), zum Theil aus Hoffmann von Fallersleben: »O wie freun wir uns, wenn ein Frühlingstag«; zwei sind mit drei Stimmen unterzeichnet, d. h. vielleicht von ihm selbst gedichtet: »Lockung« (»Ich hört' ein Vöglein singen«) und »Abends am Strande« (»Das Mondlicht glättet die Wogen«). Die weitaus meisten aber (neun) entnahm er aus Ang. Becker's Gedichten: »Und wär ich ein Vöglein und wär ich ein Schwan«, »Sonnenlicht, Sonnenschein«, »Sonntag ist's und hörbar kaum klingen ferne Glocken«, Liebesleid (»Ach Gott, wie hat es sich gewend't«), »Die Rheinischen Schiffleut'«, »Mägdlein am Brunnen«, Nixenteich (»Die Wasserlilien im Wald«), »Am See« (»Still lieg ich in des Berges Klee«) und »Nachtlied im Walde«. *)

2) Mit Begleitung des Pianoforte.

Während des Leipziger Studienjahres widmete v. Holstein einem kunstbegeisterten Schwesternpaar, zu welchem er bald darauf in die nächsten verwandtschaftlichen Beziehungen treten sollte, sein

Op. 7. Vier zweistimmige Lieder für Sopran und Alt. (An Frau Elizabeth Seeburg und Fräulein Hedwig Salomon.) Braunschweig, G. M. Meyer jun. (H. Litolff). Pr. Nr. 1 und 2 à 75 ₰, Nr. 3 und 4 à 50 ₰.

Es sind schlichte, höchst sangbare Duette, die wir häuslichen Kreisen auf das Wärmste empfehlen: das in D-moll sanft dahinfliessende Rückert'sche »Aus der Jugendzeit«, der anmuthige schalkhafte »Abendreihe« (»Guten Abend, lieber Mondenschein«),

*) Nachträglich erhalten wir die Mittheilung, dass demnächst im Verlage von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur als Nr. 16 der nachgelassenen Werke v. Holstein's erscheinen: Acht Lieder für zwei und drei Stimmen, ohne Begleitung, Op. 48. Wir werden seinerzeit auf dieses neue Werk zurückkommen.

Digitized by Google

das melodische »Volkslied aus der Ukraine« («Sprach zum Mond die Abendröthe»), und das wirksamste von ihnen, das stimmungsvolle »Nachts« («Ueberm Lande die Sterne machen die Runde bei Nachts»). — Bedeutend mehr Anforderungen an die Technik der Sängerinnen macht

Op. 8. Drei zweistimmige Lieder für Sopran und Alt. (An Fräulein Emma und Therese Materne.) Braunschweig, G. M. Meyer jun. (H. Litolff). Pr. Nr. 1 *M* 1. —; Nr. 2 und 3 à 75 ₰.

denn diese wirkungsvollen Duette legen der Ausführung allerhand Schwierigkeiten in den Weg, und zwar Nr. 1, das munter flatternde »Wandervöglein«*), in Folge mannigfacher Durchschlingung der Singstimmen, Nr. 2 das graziöse «Lied der Vöglein» («Von Zweig zu Zweige hüpfens) durch die Synkopen der Clavierbegleitung, das ruhige getragene dritte, das am wenigsten schwierige («Trost der Nacht»), durch einige eigenthümliche Zusammenklänge in der Stimmführung. Allein für einigermaassen geübte Kehlen bietet sich hier die dankbare Aufgabe, einen melodiösen Wettkampf mit dem Partner auszufechten und so die doppelte Virtuosität leuchten zu lassen.

Gewissermaassen zu einer dramatischen Scene hat der Componist eine Romanze von Hermann Lingg umgeschaffen:

Op. 14. Tannhäuser. Duett für Sopran und Bass. (Seinem Freunde Emil Treftz gewidmet.) Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Pr. *M* 1. 75.

Das Gedicht, das Verweilen Tannhäuser's im Venusberg als Kernpunkt erfassend, ändert den Verlauf der Volkssage dahin ab, dass die Göttin die erwachende Sehnsucht des Ritters nach den Jagdgründen der Oberwelt durch ihr süsses Schmeicheln einschläfert und ihn durch ihre zauberischen Reize auf ewig zu ihrem Gefangenen macht. Wie in der Dichtung Lingg's, so ist auch in Holstein's Musik nicht auf das Sinnliche, sondern auf die poetische Verklärung des alten Sagenstoffes der Hauptaccent gelegt. Mit schönen, charakteristischen Harmonien und in edler Melodieführung lässt der Componist die beiden Stimmen in Rede und Gegenrede mit einander abwechseln, die kühne männliche mit der süss bestrickenden weiblichen, bis sie sich am Ende im kunstvollen Durcheinander vereinigen.

Die hervorragendsten Duettcompositionen Holstein's aber sind ohne Zweifel die folgenden:

Op. 25. Sechs Lieder und Romanzen für zwei Frauenstimmen. (Frau Clara von Colomb, geb. von Binzer gewidmet.) Leipzig, E. W. Fritzsch. 2 Hefte à *M* 2. —. und *M* 2. 50.

sowohl was scharfe Ausprägung der Stimmung als was Lieblichkeit und Schmelz der Melodien und der Begleitung betrifft. In wie vollendeter Weise hat der Componist den mild elegischen Ton Mörike's [Nr. 1 bis 2: »Ich hatt' ein Vöglein, ach, wie fein« und »Ein Stündlein wohl vor Tage] in seine Kunst übertragen! Wie tief hat er sich in die Gebilde Geibel's (Nr. 3 bis 6) hineingelebt! Welches Feuer lodert uns aus dem national gefärbten »neapolitanischen Lied« [Nr. 6: «Du mit den schwarzen Augen»] entgegen, der sehnlichen Klage des Südländers, dessen heisses Herz vergebens nach Gegenliebe ringt; und andererseits, wie leicht fliesst über die Lippen das sinnige träumerische »Weit, weit aus ferner Zeit, aus grüner Jugendwildniss« (Nr. 5, »Schottisch«)! Ganz wundervoll ist die Wiedergabe des dritten Liedes »Am Möveneiss mit seiner Märchenpracht, wie in blauer Nacht bei Vollmondschein singende Nixen die weissen Füsse baden und beim Nahen des blonden Schiffknaben als wilde Schwäne davonrauschen; über dieser Musik lagert der volle Duft zarter romantischer Poesie. Die gleiche Bewunderung muss man der liebreizenden »Melusine« (Nr. 4) zollen, der holden Waldprinzess, welcher Vögel und Blumen, Rehe und Wölfe dienen, und die im Spiegel des klaren Quells ihr Goldhaar strählt und dazu lachend das lose Liedchen singt:

O lustig Schweifen!
Mein Sinn ist wie der Wind, Wind, Wind,
Wer kann ihn greifen!
Und wie ein Schrein so ist mein Herz,
Nur fester, feiner.
Wo liegt der Schlüssel? Ich weiss es wohl,
Doch findt' ihn Keiner.

Solch köstliche Duette erregen den lebhaftesten Wunsch, mehr ihres gleichen zu besitzen. Er bleibt in gewisser Beziehung unerfüllt, weil der Künstler späterhin seine Kraft und Begabung fast ausschliesslich der Bühne zuwandte, auf diesem Felde allerdings vortreffliche ein- und zweistimmige Gesänge schaffend.

Dies erinnert uns an eine Veröffentlichung aus dem Nachlass, die leider nur eine Art Liederpublication geworden ist:

Op. 47. Aus Marino Faliero. Unvollendete Oper. Nr. 9 der nachgelass. Werke. Clavier-Auszug. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. *M* 4. 75.

Ihren drei vorangegangenen Schwestern (Haideschacht« Op. 22, »Erbe von Morley« Op. 30, »Hochländer« Op. 36) sollte sie sich nach des Künstlers Absicht als Op. 40 vollbürtig zur Seite stellen. Der Tod wollte es anders.*) Jene Opuszahl ist leer geblieben, die Bruchstücke erscheinen nun unter anderer Bezifferung. Es sind zwei Duette und zwei einstimmige Gesänge, welch letztere das Gemeinsame haben, dass sie zum Preise der fernen deutschen Heimath erklingen: das wie eine Volksweise gestaltete bübsche Lied der Sibylle »Ich kenne ein Land so schön und so grün« (Sopran) und das anmuthige Arioso für (Sopran oder) Tenor »Am Bodensee«, dessen Sänger das väterliche Erbe, die trauliche Häuslichkeit inmitten der herrlichen Natur herbeisehnt. Die beiden Duette dagegen spielen zwischen Annunziata und Faliero (Sopran und Bass). Die Hauptsache in dem ersten bildet die ergreifend schöne, gleichsam auf wiegenden Wellen dahingleitende »Romanze« («Leise nur rauschen Adria's Fluthen»), welche der Dichter-Componist in ahnungsvoller Beleuchtung die Dogaressa dem in schwere Gedanken versunkenen Gemahl vorsingen lässt, — die geheimnissvolle Sage von dem allerneden Dogen, welcher im Ungewitter der wühenden See verschollen ist, weil er dem Meerweib die Treue gebrochen. Das zweite umfangreiche Duett vergegenwärtigt die Versöhnung des greisen Dogen Faliero mit seiner jungen Gemahlin, offenbar den Brennpunkt der dramatischen Verwicklung. Annunziata tritt ein in das Zimmer des durch ihre Schuld ihr entfremdeten Gatten, in höchster Entrüstung, dass der Hohe Rath von Venedig ihren Beleidiger, den Patricier Steno, freigesprochen. Auf des Dogen Frage erklärt sie sich unter Eidschwur bereit, einem Fremdling, dem sie geheime Neigung geschenkt, auf Nimmerwiedersehen zu entsagen. Und nun verspricht ihr Faliero unter glühenden Liebesbetheuerungen Rache an ihrem Beleidiger und an den insgeheim regierenden Patriciergeschlechtern, durch deren Sturz er die Macht im Staate an sich zu reissen und so seine scheinbare Krone zu einer wirk-

*) Auf dem Titelblatt ist aus dem Wander- ein »Wundervöglein« geworden. — S. 3, vierte Notenzeile, Takt 4 lies *E* statt *Fis*.

*) Bulthaupt berichtet über die letzten Opernentwürfe v. Holstein's S. 93: »Den Freytag'schen ‚Ingo' legte er sich im Geist als Libretto zurecht, zu einem ‚Ekkehard' entwarf er die Disposition, einige Verse und einen unter den Gedichten Bulthaupt's Ausgabe S. 186] abgedruckten Hunnenchor, ohne das schwierige Problem, einen Bühnenschluss für die köstliche Dichtung zu finden, losen zu können, endlich verweilte er bei dem so oft behandelten . . . Stoff des ‚Marino Faliero'. Er skizzirte den Text, führte ihn allmälig aus und componirte einige Nummern (die oben besprochenen), andre blieben im Stadium der Skizze liegen.«

Digitized by Google

lichen zu machen gedenkt. Herrschsucht und Liebe schmieden ein neues starkes Band um die Wiedervereinten. Dem Verlaufe dieser Handlung entspricht genau die charakteristisch wechselnde Musik, die mit einem feierlich bewegten Liebesduett endet. Wahrlich, diese Fragmente lassen ahnen, welch schweren Verlust die dramatische Kunst durch den frühzeitigen Tod des hochbegabten Dichter-Componisten erlitten hat!

Die übrigen Compositionen des Künstlers stellen wir anhangsweise in folgender kurzen Uebersicht zusammen:

III. Gesangsquartette

a) für gemischten Chor.

Kirchliche Musik hat Franz von Holstein nur wenig geschrieben: Op. 19. Zwei Motetten nach Worten der Psalmen 4 und 91 (Herrn Prof. Müller-Hartung freundschaftlichst zugeeignet. Leipzig, Fr. Kistner) und Op. 24. Zwei Trauungslieder: »Das, was der Himmel hat gefügt« und »Auf Euch wird Gottes Segen ruhn« (Frau Johanna von Zahn gewidmet. Leipzig, J. Rieter-Biedermann).

Was dagegen weltliche Musik betrifft, so hat unser Componist den Gesangvereinen manche duftige Blüthe geboten: Op. 26. Sechs Lieder für S., A., T. und B. (Seinem lieben Freunde Albert von Zahn. Leipzig, E. W. Fritzsch. 2 Hefte) enthaltend: »Am alten Zwingergraben« von W. Hertz, »Im Frühling« von Eichendorff (»Thür und Fenster hab ich offen«), »Schlaflied« von L. Tieck (»Ruhe, Herzliebchen, im Schatten der grünen dämmernden Nacht«), »Seefahrt« von J. V. Scheffel (»Heut wirft mich aus der Stube ein starker Sonnenschein«), »Still bei der Nacht führt manches Schiff« von Eichendorff, »Abends im Walde von Demselben (»Abendlich schon rauscht der Wald«). — Dem Kotzoldt'schen Gesangverein zu Berlin, der jetzt leider nicht mehr besteht, ist gewidmet Op. 34. Zwei Frühlingslieder für vollen Chor (Ringeltanz: »Nun ruft Juchhe! mit Schalles«; Mailied aus Scheffel's Trompeter von Säckingen: »Es kommt ein wundersamer Knab's. Leipzig, Breitkopf & Härtel). Im gleichen Verlage erschien als Nr. 7 der nachgelassenen Werke Op. 46. Zwei Lieder für S., A., T. und B. (Marienlied: »Gegrüsst sei, Maria« und »Blüthenbaum, erst wenn sank die Sonne«).

b) für Männerchor.

Hierher gehört das oben Sp. 547 erwähnte Op. 2. Sechs Gesänge (Herrn Musikdirector Hauptmann hochachtungsvoll zugeeignet. Leipzig, Breitkopf & Härtel) mit folgendem Inhalt: »Lustig durchs Leben«, »Einkehr« von Uhland (»Bei einem Wirthe wundermild«), In der Ferne (»Will ruhen unter den Bäumen hier«), Mondaufgang (»Seht, der Mond steigt still herauf«), »Wanderers Nachtlied« von Goethe (»Der du von dem Himmel bist«) und »Heimweh nach Deutschland« (»Denk ich ans ferne Vaterland«). — Dem Leipziger Universitäts-Gesangverein »Paulus« widmete v. Holstein sein Op. 35. Sechs Lieder (Leipzig, Breitkopf & Härtel), enthaltend: Abschied von Heidelberg (»Es küsst der letzte Sonnenstrahl«), An den Wind (»Trauter Genoss, lustiger Winde), Sommerregen (»Wer pocht so leis ans Fensterlein?«), Abends (»Der Tag beginnt zu dunkeln«), »Sechs Groschen und drei Dreier« und »Kriegslied« von R. Gottschall 1870 (»Die Fahnen wehn«).

IV. Kammermusik

im engeren Sinne besitzen wir nur aus des Künstlers mittleren Schaffensjahren, das prächtige Op. 18. Trio in G-moll für Pianoforte, Violine und Violoncello (Herrn Kapellmeister Carl Reinecke zugeeignet. Leipzig, E. W. Fritzsch) mit drei Sätzen: I. Allegro non troppo, II. Andante sostenuto quasi Adagio, III. Allegro con moto, — und für Pianoforte allein folgende drei Compositionen: das reichbelebte wohllautsvolle Op. 12. Andante und Variationen (10) (Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann), das anmuthige, dem befreundeten Richard Schöne gewidmete Scherzo Op. 17 (Wien, J. N. Dunkl: Pest, Rózsavölgyi), und die von Holstein erst nach einer gründlichen Umarbeitung im Jahre 1871 veröffentlichte*) und »seinem Freunde und Lehrer Carl Richter in Braunschweig« dedicirte Cmoll-Sonate Op. 28 (Leipzig, E. W. Fritzsch), welche ebenfalls drei Sätze enthält: I. Allegro con brio, un poco maestoso, II. Andante, III. Allegro appassionato.

V. Concertmusik.

Unter diese Rubrik stellen wir drei Orchester-Werke aus der letzten Lebenszeit des Componisten, die sämmtlich auch im Clavierauszug vorliegen: Op. 38. Beatrice, Scene aus Schiller's Braut von Messina (Monolog: »Er ist es nicht! Es war der Winde Spiels), zum Concertvortrag für Sopransolo mit Orchester (Leipzig, Breitkopf & Härtel); ihretwegen verweisen wir auf die klare Auseinandersetzung bei Bulthaupt S. 81. Aus dem Nachlass des Verewigten erschien unter Nr. 6 die tief empfundene Adonis-Klage: Frühlingsmythus Op. 45, Gedicht von H. Heine, für Sopransolo, Frauenchor und Orchester (Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann), und in dem nämlichen Verlage auch das erste nachgelassene Werk: Frau Aventiure, Ouvertüre für Orchester, Op. 44. Ueber Entstehung und Inhalt dieser von dem Künstler entworfenen, aber leider nicht mehr vollendeten Arbeit entnehmen wir aus Bulthaupt's Buch folgende interessante Stelle (S. 94), welche Holstein's Stil an einem concreten Beispiel gut charakterisirt und die deshalb unserer Abhandlung den passenden Abschluss geben möge: »Albert Dietrich unterzog sich, als Holstein schon nicht mehr war, der schönen Aufgabe, die Ouvertüre nach den hinterlassenen Skizzen des Freundes zu instrumentiren, und in dieser meisterhaften Einrichtung kam sie im Winter 1879 in den Concerten der Oldenburger Hofkapelle unter Dietrich's Leitung zum ersten Mal zu Gehör. Der Eindruck war im höchsten Grade fesselnd, anregend und erfrischend. Das Werk ist ganz sein Schöpfer. Eine gesunde Romantik, weniger luftig wie die Mendelssohn'sche und die der Oberongeister, nicht nervössinnlich wie die Richard Wagner's, nicht tiefsinnig und grüblerisch wie die Schumann's; helle und sonnige Lichter mitten im schlanken Buchenwald, dazwischen verlorene Hornklänge, ein Flattern wie das grüssende Wehen weisser Schleier — jene holde Traumstimmung, in der man sich eins fühlt mit der umgebenden Natur und kaum mehr unterscheidet, was in uns, was ausser uns ist.«

Theobald Böhm.

Ein merkwürdiges Künstlerleben.

Von

Professor Dr. **v. Schafhäutl.**

(Schluss.)

Böhm's Compositionen.

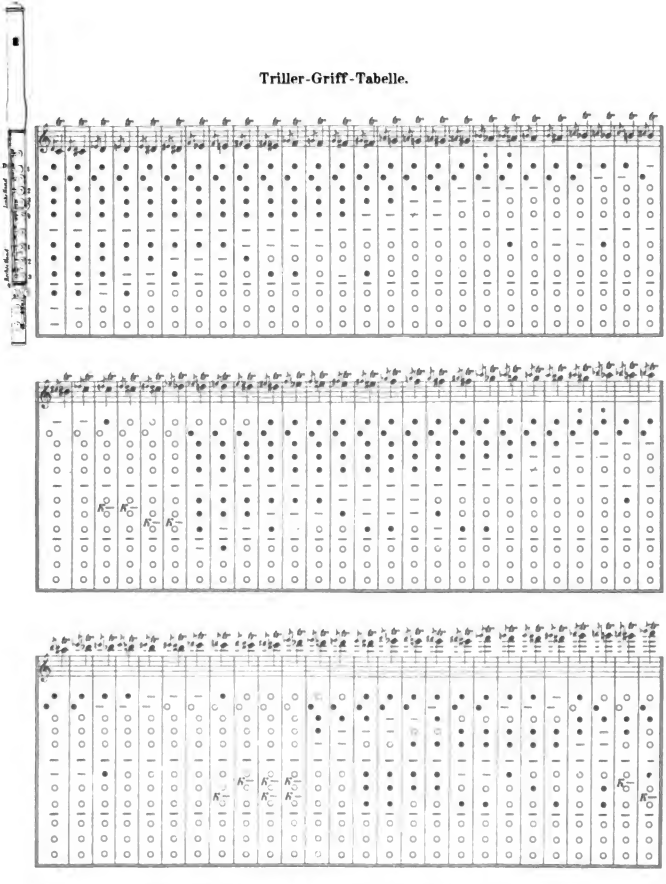
Um das Bild des Mannes, dessen Wirken und Schaffen, das wir in den verschiedensten Zweigen menschlicher Thätigkeit verfolgten, zu vollenden und abzurunden, müssen wir auch noch den Musiker, den Mann als Künstler in seinem Schaffen ins Auge fassen.

Von seiner ersten Composition an, die aus dem Jahre 1822 herrührt, bis zu seiner letzten aus dem Jahre 1881 weht immer derselbe lebendige Geist, der auch unter den schwierig-

*) Vgl. Bulthaupt's Biographie S. 61.

Digitized by Google

Triller-Griff-Tabelle.



Bei den mit • bezeichneten Trillern wird die H-Klappe mit dem Daumenhebel geschlossen.

Digitized by Google

Fig. VIII.

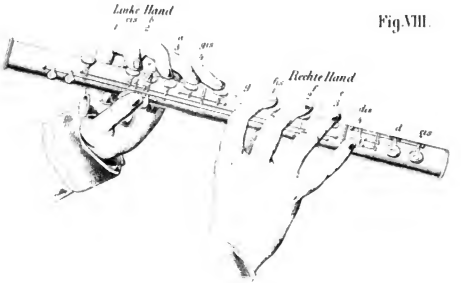
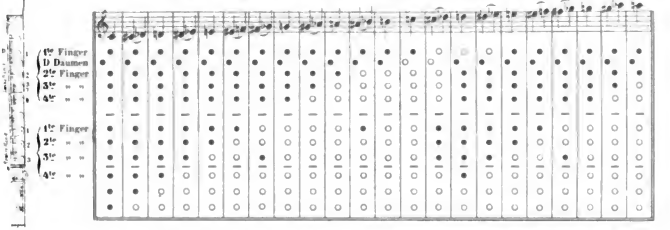
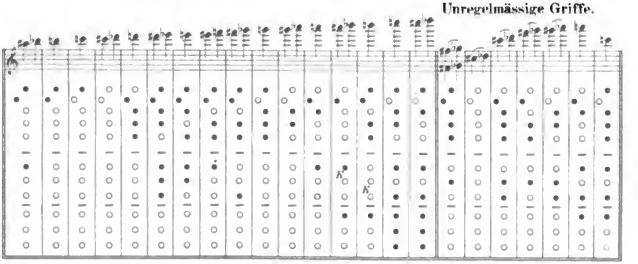


Fig. IX.

Regelmässige Griffe der chromatischen Tonleiter.



Unregelmässige Griffe.



Zur Erleichterung im Spiele können die beiden [illegible] auch mit dem Griffe für [illegible] genommen werden, wenn die H-Klappe durch den Hebel mit dem Daumen geschlossen wird.

FIG. I.

Digitized by Google

sten Aufgaben für den Virtuosen, den einen das Ganze durchwehenden lebendigen musikalischen Gedanken nie aus dem Auge verliert — wir finden immer die ästhetische Einheit durch alle seine so mannigfaltigen Compositionen für die Flöte bewahrt und festgestellt, die ihnen einen dauernden Werth verleiht. Wir fügen hier ein Verzeichniss seiner Compositionen an, von seiner ersten Schöpfung bis zur letzten.

I.

Compositionen von Theobald Böhm im Druck erschienen.

Jahr	Opus	Compositionen	Verleger
1822	1	Concert für Flöte mit Orchester und Piano. G-dur.	Aibl
	2	La Sentinelle (Thème fav.) varié	„
	3	Andante und Polonaise. A-dur.	Diabelli & Co.
	4	Nel cor più non mi sento. G-dur	Aibl
	5	Potpourri (Melodies suisses). G-dur	Aibl & Peters
	6	Divertissement (air de Carafa), auch mit Orchester. G-dur.	Falter & Sohn
	7	Concertante für 2 Flöten u. Orchester. D-dur	Aibl
	8	Polonaise de Carafa. D-dur.	Falter & Sohn
	9	Variations (Thème de Freyschütz). D-dur	Aibl
	10	Divertissement. (Thème de Rovelli). C-dur	„
	11	Divertissement (2 Thèmes fav. suisses). C-dur	„
	12	Rondo brillant mit Orchester. C-dur.	Falter & Sohn
	13	Divertissement (Almenlied). C-dur	„
	14	Boelm & Ogden*), fantasie conc. D-dur	„
	15	(Konnte nicht mehr aufgefunden werden.)	
	16	Grande Polonaise. D-dur	„
	17	Variationen. Aus dem Marsch von Rossini's Moise. D-dur	„
	17a	12 Études propres à égaliser le doigté dans toutes les gammes	„
	18	Walzer und Potpourri, Walzer nach einer Melodie von Schubert. D-dur	Aibl
	19		
1825	20	Variationen (Air tyrolien). C-moll	Schott
1826	21	Fantaisie (Sehnsuchtswalzer). As-moll	„
1840	22	Variat. brill. (Da, da liegst mir im Herzen). E-moll	„
1845	23	Fantaisie sur des thèmes suisses. F-moll	„
1848	24	Fantaisie sur des Airs écossais. F-dur	„
April 1852	25	Fantaisie sur des Airs écoss. C-dur	„
Juli 1852	26	24 Caprices-Études	„
Oct. 1852	26a	Andante von Mozart. C-dur	„
1852	27	Souvenirs des Alpes. No. 1. Andante cantabile. Es-dur	„
	28	– 2. Rondo Allegretto. F-dur	„
	29	– 3. Andantino. Romance. D-dur	„
	30	– 4. Rondo allegretto. D-dur	„
	31	– 5. Andante pastorale. G-dur	„
	32	– 6. Rondo-Landler. E-dur	„
1853	33	Andante cantabile. G-dur	„
Juni 1858	34	A la Tarantella. E-moll	„
Jan. 1859	35	Larghetto. As-dur	„
März 1859	36	Rondo à la Mazurka. C-dur	„
1863	37	24 Études, 2 Suites avec Piano ou Flöte solo. B-moll	„
	38	—	
	39	—	
	40	—	
1860—64	41	—	
	42	—	
	43	—	
	44	—	

*) *Ogden* war ein englischer Gentleman, der sich zuerst mit der Böhm'schen Flöte vertraut machte und für sie als Protector auftrat.

Jahr	Opus	Compositionen	Verleger
	45	Fantasie über Motive von Hummel. Flöte, Piano. C-dur	Aibl
	46	Andante der Serenade von L. van Beethoven, bearbeitet für die Flöte und Pianofortebegleitung. G-dur.	
	47	Elegie p. la Flûte av. accomp. de Piano ou d'Orchestre. Andante con variazioni. G-dur. Hymne.	

II.

Compositionen berühmter Meister für Flöte und Pianoforte, oder hie und da auch Physharmonika.

(Böhm liess alle diese Werke, in denen er Werke berühmter Männer blos für die Flöte umarbeitete, ohne Opuszahl, ohne sie den eigenen Compositionen einzureihen.)

Jahr	Nr.	Compositionen	Verleger
1868		Cuius animam gementem, Celèbre Air aus dem Stabat mater von Rossini. Flöte und Piano	Schuberth in Leipzig
	1	Adagio von L. van Beethoven. C-dur	
	2	Adagio von Mozart. Aus der Clavier-Sonate Op. 16. B-dur	
	3	Rondo-Andante von Mozart. A-moll	
	4	Ständchen. Lied von Fr. Schubert. D-moll	
	5	Das Fischermädchen. Lied von Fr. Schubert. D-dur	
	6	Tre giorni. Aria von Pergolese. C-moll	
	7	Cantabile von Vogler für Pianoforte oder Physharmonika u. Flöte. D-dur	
1872—76	8	Aria cantabile von J. S. Bach für Pianoforte oder Physharmonika u. Flöte. D-dur	Aibl
	9	Serenade von Beethoven Op. 8. Daraus Adagio, Menuetto, Polacca, Tema con variazioni für Flöte und Pianoforte eingerichtet. F-dur	
	10	Romanze von Beethoven. Op. 40. F-dur	
	11	Variation von Haydn über das Thema »Gott erhalte Franz den Kaiser« für Pianoforte oder Physharmonika und Flöte	
	12	Fantasie über Motive aus einer Sonate von F. H. Himmel	
1874—79		Aria aus Orpheus von Glück »Che farò senza Euridice« für Pianoforte und Flöte	Schuberth in Leipzig

III.

Nicht gedruckte Compositionen Böhm's

für die Alt-Flöte oder als Duos und Trios für zwei *C*-Flöten und eine Alt-Flöte eingerichtet.

Für Alt-Flöte und Piano.

1. Beethoven. Sonate Op. 17. Original für Piano und Horn. F-dur.
2. Beethoven. Serenade Op. 8. Original für Flöte, Viola und Cello.
3. Beethoven. Adagio. Aus einem Clavier-Concert. As-dur.
4. Mozart. Sonate. Original für Piano und Violine. G-dur.
5. Mozart. Adagio. Original-Quintett für Clarinette. D-dur.
6. Mozart. Adagio. Original-Claviersonate. B-dur.
7. Mozart. Rondo, Andante Op. 71. Original für Clavier allein.
8. Haydn. Variationen (»Gott erhalte Franz den Kaiser«). Original-Violinquartett.
9. Schubert. Lied (Das Ständchen). D-moll.
10. Schubert. Lied (Das Fischermädchen). A-dur.
11. Schubert. Lied (Am Meer). C-dur.
12. Himmel. Rondo. Original-Sonate für die C-Flöte u. Piano. G-dur.
13. Vogler. Adagio. Aus den Orgel-Praludien. D-moll.

Digitized by Google

Duos für eine C-Flöte und Alt-Flöte mit Pianobegleitung.

46. Rossini. Duo (Soirées musicales). A-dur
47. Rossini. Duo (Soirées musicales). D-dur.
48. C. M. v. Weber. Romanze. F-dur.
47. C. M. v. Weber. Andantino. C-dur.
48. C. M. v. Weber. Allegretto. C-dur.

Trios für zwei Flöten in C und Alt-Flöte.

49. Cantabile von Vogler (Orgel-Präludium). D-dur.
20. Beethoven. Grand Trio. Original für zwei Oboen u. Cor Anglais. F-dur.

Für Sopranstimme und Alt-Flöte.

21. Graduale von Schiedermaier mit lateinischem Text für die Kirche und mit deutschem Text mit Clavierbegleitung. C-dur.
22. Graduale von Walter. für Alt-Flöte Solo, mit Vocal-Quartett und zwei Violinen, Alto und Violoncello und Basso. E-dur.

Figurentafel.

Figur I

stellt die Flote des Obristen Gordon dar, wie sie aus der Flötenfabrik Böhm's in München unter Gordon's Leitung hervorging. Die Grifflöcher bildete Gordon grösstentheils nach Böhm's Rath. Die ursprünglichen Grifflocher Gordon's hatten viel Aehnlichkeit mit Figur III.

Figur II

giebt die Flöte Böhm's, mit welcher er zuerst in Paris und London auftrat.

Figur III

zeigt die Grifflöcher von so verschiedener Grösse und ihre Stellung an der Londoner achtklappigen Flote nach Nicholson's System.

Figur IV

die symmetrische Löcherstellung der Böhm'schen Flote.

Figur V

die Böhm'sche Ringklappenflöte.

Figur VI

die letzte Böhm'sche Deckklappenflöte.

Figur VII

das conolidsche Kopfstück der Silberflote mit der Embouchure aus Gold.

Figur VIII

die Böhm'sche Deckklappenflöte in der Hand des Spielers.

Böhm hat zwischen dem *cis*-Griffhebel und der eigentlichen *cis*-Klappe sehr sinnreich an seiner Flöte eine Handstütte angebracht. Die Flote ruht hier in der Gabel zwischen dem Daumen und ersten Finger sicher und lässt dem Daumen freies Spiel zur Behandlung seiner *c*-Klappe und dem *b*-Hebel. Ohne diesen Stützpunkt wird, so oft der Daumen die Klappe niederdrückt, die Flöte auch einwärts gedrangi und die Embouchure daher verrückt und unsicher.

Figur IX.

Das Griffsystem der Böhm'schen Deckklappenflöte ist dasselbe wie das der Ringklappenflöte. Der kleine Finger der rechten Hand hat dieselbe Function wie an der gewohnlichen Flote. Er hat für die Töne *cis* *d* *dis* zu sorgen.

Die *dis*-Klappe ist die einzige geschlossene Klappe, da sie immer geschlossen bleiben muss.

Die *d*- und *c*-Klappe bewegen sich in ihrem Scharnier um eine einzige Achse. Ihr Griffende besteht in zwei übereinander liegenden horizontalen sich um eine Achse rollenden Cylinderchen in der Nahe des Hebels der *Dis*-Klappe, so dass der kleine Finger von dem untersten Cylinderchen, das der *cis*-Klappe angehort, auf das obere der *d*-Klappe angehörende Röllchen gleiten kann.

Beide Klappen, *cis*- und *d*-klappe, sind durch einen Bugel mit einander verkuppelt, so dass jede Klappe einzeln oder beide durch einen Griff niedergedrückt werden können.

Der dritte Finger greift regelmässig das *e*, der zweite Finger das *f*, der erste Finger das *fis*.

Zwischen der Klappe des zweiten und dritten Fingers befindet sich noch ein Hebel, dessen Achse bis zum hochsten Punkte der Flöte reicht. Da aber steht am höchsten die *dis*-Klappe für Triller, über ihr ist die *d*-Klappe ebenfalls für Triller, und ihr Hebel liegt zwischen der Klappe des ersten und zweiten Fingers Fig. VI, in Fig. VIII ist er durch den Finger verdeckt. Vom *dis*-Hebel sieht man nur die Spitze.

Die *g*-Klappe bleibt leer, für sie ist kein Finger vorhanden, dagegen ist die *g*-klappe um seine bewegliche Achse mit der vorausgehenden Klappe *fis*, *f* und *e* gekuppelt, so dass das *g* mit jeder dieser Klappen niedergedrückt werden kann.

Die linke Hand greift mit ihrem vierten Finger das *gis*. Ueber dieser *gis*-Klappe befindet sich aber noch der *gis*-Hebel, der mit seinem gebogenen Griffende über die *d*-klappe reicht, also, wenn erforderlich, mit der *a*-klappe zugleich niedergedrückt werden kann. Das *a* greift der dritte Finger, das *b* der zweite Finger. Nur für das *h* ist wieder kein Finger vorhanden. Die *h*-Klappe wird also mit der *b*- und *f*-klappe gekuppelt, die beiden fingerfreien Klappen *g* und *h* schliessen sich deshalb mit der mit ihnen verbundenen Klappe und öffnen sich wieder mit ihrer Verbindungsklappe.

Die Klappe des $\overline{c}$ ist dem Daumen anvertraut und auf Fig. VI mit *D* bezeichnet.

Zur Rechten neben dieser $\overline{c}$-Klappe ist ein Hebel, der das $\overline{h}$ schliesst. Die *c*- und *h*-Klappe zusammen gedrückt, geben gleichfalls das *b*, die *h*-klappe ist ohne Finger und wird mit dem Finger der rechten Hand durch Kuppelung geschlossen; allein bei allem raschen Uebergang von *a* auf *b* und allen hieher bezuglichen Trillern ist der *c*- und der *h*-Hebel mit dem Daumen niedergedrückt, das Spiel ausserordentlich erleichternd.

Der erste Finger der linken Hand greift das $\overline{cis}$. Das eigentliche Tonloch für das *cis* liegt jedoch viel zu hoch, als dass es mit dem ersten Finger gegriffen werden konnte, ohne die anderen Finger aus ihrer Lage zu verdrangen. Böhm hat deshalb an der Stelle, welche der erste Finger der linken Hand gemass ihrer natürlichen Lage berühren kann, einen klappen-Hebel angebracht, welcher, mit einer verticalen Achse wie gewöhnlich verhanden, die wirkliche Klappe auf das Tonloch des *cis* niederdrückt. Die eigentlichen Klappen tragen in der Zeichnung einen Kreis in ihrer Mitte, während sich bei den blossen Hebel-Klappen kein solcher kleiner Kreis in der Mitte der Klappe findet.

Die letzten zwei kleinen Klappen sind blos Trillerklappen für $\overline{d}$ und *dis* und werden, wie schon bemerkt, von den Hebeln zwischen *fis* und $\overline{f}$ und $\overline{e}$ und *f* in Bewegung gesetzt. Beide Klappen schliessen die Grifflocher, auch die untere *dis*-Klappe bleibt geschlossen, während alle übrigen Klappen offen stehen.

So ist es leicht, auf eine ganz regelmässige Weise die ganze chromatische Scala von $\overline{c}$ bis $\overline{\overline{h}}$ in vollster Reinheit und verhältnissmässig gleicher Stärke hervorzubringen.

Die Möglichkeit, die Klappen unserer Flöte in den verschiedensten Verhaltnissen zu verbinden, erlaubt, dass auch sogenannt enharmonische Töne hervorgebracht werden konnen, so dass man den Unterschied zwischen *cis* und *des* recht gut hervorbringen kann, wie wir aus den Griffiabellen ersehen; denn an die regelmässige Grifftabelle schliessi sich deshalb auch eine sogenannte anregelmässige Grifftabelle an, gemass welcher *fis* und *ges*, *cis* und *des*, *cis* und $\overline{\overline{des}}$, $\overline{\overline{fis}}$ und $\overline{\overline{ges}}$, *gis* und *as*, *a* sehr leicht hervorgebracht werden können.

Ein weiteres schon ausgeführtes Griffsystem bildet die Triller-Tonleiter für alle Töne der chromatischen Scala von $\overline{c}$ bis $\overline{\overline{h}}$. Herr Fd. Spitzweg, kgl. bayerischer und herzogl. Sachsen-Meiningischer Hofmusikalien-Verleger, Firma: Aibl, der die meisten Compositionen Böhm's publicirte, hat mir die Erlaubnis gegeben, die Grifftabelle der Böhm'schen Flote, die in seinem Verlage erschien, der Biographie beigeben zu dürfen, die wir auf Tafel II. beifügen.

Böhm's Flötenfabrik besteht fort. Preise dieser Flöten.

Herr *Karl Mendler*, dem Böhm schon im Jahre 1862 sein Fabricationsgeschäft übertragen hatte, führt die Fabrication Böhm'scher Flöten in ihrer ganzen Ausdehnung fort.

Eine Flöte in *C* von Cocos- oder Grenadillen-Holz liefert er für . . . . . 375 ℳ

Sollte ein *H*-Fuss dazu verlangt werden, so erhöht sich der Preis um . . . . . 35 ℳ

Zu dieser Flöte kommt ein elegantes Etuis, welches nicht allein die Flöte aufnimmt, sondern auch die nöthigen Instrumente enthält, um die Flöte auseinander zu nehmen, wenn der

Digitized by Google

Mechanismus der Reinigung bedürfte, ein Klappenpolster verletzt würde oder irgend eine Störung in der Wirkung des Mechanismus einträte.

Diese Requisiten bestehen: aus einer Garnitur von Klappenpolstern zu . . . . . 3 ℳ
einem Schraubenzieher nebst Federbäckchen zu . . 3 ℳ
ein Stöpselmaass, um den Stöpsel wieder an die rechte Stelle zu setzen . . . . . 1 ℳ
dazu kommt die Grifftabelle für . . . . . 3 ℳ
und ein Holzkästchen in Emballage . . . . . 2 ℳ

Wir hätten also weitere 12 ℳ für das Etuis mit den Requisiten.

Eine Silberflöte in *c* mit Embouchure von Gold kommt auf 410 ℳ
eine solche mit einem *H*-Fuss . . . . . 450 ℳ
Dieselbe Flöte nach neuestem System mit weiterer Bohrung und vollerem Tone mit *C*-Fuss . . . . . 485 ℳ
Dieselbe Flöte mit *H*-Fuss . . . . . 525 ℳ
Eine Alt-Flöte von Silber mit Embouchure von Gold . 650 ℳ
Eine solche von Neusilber mit Holz-Embouchure kostet 450 ℳ

Dazu kommt noch nach Böhm's neuester Verbesserung die obige Silberflöte mit einem Kopfstück aus Grenadille-Holz mit *C*-Fuss . . . . . 475 ℳ
in *H*-Fuss . . . . . 515 ℳ

Durch dieses Kopfstück aus Holz erhält die Flöte bei allem Glanz des Tones ganz den Charakter einer Holzflöte. Nach Verlangen und namentlich nach französischer Manier, wird der Böhm'schen offenen *gis*-Klappe noch eine geschlossene *gis*-Klappe hinzugefügt, ebenso der Triller-Hebel für das *c*, der mit dem ersten Finger der rechten Hand gegriffen werden kann. Mendler liefert ihn um 24 ℳ.

Auch eine Schleifklappe fügt Mendler seiner Flöte hinzu, wodurch die Töne *dis—e, d dis es e a b* auch im Pianissimo leicht und sicher gegriffen werden könnte. Ihr Preis ist 18 ℳ, der gleiche Preis, wenn man, statt Federn aus Stahl, Federn aus Gold haben will.

Die Preise erscheinen hoch; allein es ist nicht möglich, den complicirten zarten Mechanismus für die Dauer auf wohlfeilere Art sicher wirkend herzustellen. Die richtige Ausführung dieses complicirten Mechanismus erfordert die Kraft eines ausgezeichneten Mechanikers. Böhm hatte einen Mechaniker aus der berühmten Werkstätte Ertel's erhalten; allein dieser arbeitete dennoch nicht genau genug; dasselbe war der Fall mit einem Mechaniker aus der berühmten Merz'schen optischen Anstalt.

Erst als Böhm im Jahre 1854 den gegenwärtigen Besitzer der Fabrik, den ausgezeichneten Klein-Uhrmacher Karl Mendler fand, war es möglich, den Mechanismus in der erforderlichen Vollendung herzustellen.

Es werden Flöten nach Böhm's System um niedrigere Preise in den Handel gebracht; aber man lasse sich ja nicht täuschen; der Schluss der Klappen wird z. B. sehr bald mangelhaft, die Flöte unbrauchbar und sie befindet sich oft länger in den Händen des Reperators als des Virtuosen.

Nachtrag.

Soeben erhalte ich aus London durch den Autor ein eben erschienenes neues Werk über unsern Böhm mit einem höchst ähnlichen Portrait Böhm's, nach einer Photographie Hanfstängel's. Der Autor ist der bekannte englische Gentlemen Walter Stewart Broadwood, Bruder des Chefs der berühmten gigantischen Pianofortefabrik Broadwood and Sons in London. Die Veranlassung zur Herausgabe dieses Werkchens gab eine Stelle im Londoner »Figaro«, welche Böhm beschuldigte, er habe den Fingersatz zu seiner Flöte dem supponirten Landsmanne Gordon gestohlen,*) sich dadurch Ansehen und Ehre verschafft, während Gordon in Armuth und Wahnsinn gestorben. Walter Broadwood, der Böhm seit beinahe 40 Jahren kannte, unternahm es, die Ehre seines alten und verehrten Freundes, wie er ihn nennt, zu retten, indem er eine Schrift Böhm's veröffentlichte, die von Böhm's Arbeiten und Studien, die ihn zu seiner Flöte führten, genaue Rechenschaft gieht.**)

Als nämlich Rudall & Rose 1847 ein Patent auf Böhm's neue Flöte nahmen, übergab ihnen Böhm sein englisch geschriebenes Heft: »Ueber den Flötenbau und die neuesten Verbesserungen desselben.« Rudall legte dasselbe bei Seite, vielleicht weil er dessen Veröffentlichung nicht wünschte, und so kam die Schrift in Vergessenheit, bis der gegenwärtige Chef der Firma Rudall & Rose, der berühmte Flötenvirtuose Carte, von dem wir bereits gehört haben, das Schriftchen wieder auffand und es sogleich an Broadwood sandte. W. Broadwood, der deutsch ebenso gut spricht und schreibt als seine eigene Muttersprache, veröffentlichte vor wenigen Wochen Böhm's Werkchen, das wir indessen in Deutschland seit 37 Jahren kennen, und das bereits ein Jahr nach seinem Erscheinen in Paris ins Französische übersetzt erschien.***)

Höchst interessant ist der in eben diesem Werke publicirte Briefwechsel zwischen Böhm und Broadwood, der selbst ein ausgezeichneter Flötenspieler ist und dem die Theorie eben so sehr am Herzen lag als die Praxis. Böhm's Briefe geben eine Menge Erläuterungen über höhere und tiefere Stimmung seiner Flöten, über Embouchure, wechselnden Charakter des Tones unter den Lippen verschiedener Bläser; über den Charakter und die Bedeutung der Holz- und Silberflöte. Interessant sind ebenso die privaten Aeusserungen Böhm's in diesen Briefen über die verschiedenen damals (28. April 1866) berühmten Flötenvirtuosen. So schreibt er: »Ich hatte Dorns und de Vroye für die grössten Flötenspieler in Hinsicht auf Vollendung nach allen Richtungen, namentlich ist ihr feiner Geschmack zu bewundern. Den schönsten Ton jedoch besitzen meine Schüler Ott und Krüger. Ott in Hannover besitzt den zartesten Ton auf seiner Holzflöte neben grösster Fertigkeit. Krüger, kgl. württembergischer Kammervirtuose in Stuttgart, ist ein ausgezeichneter Virtuose, gleichfalls Herr Kosewitz zu Frankfurt; sie blasen alle meine Flöte. Alle meine Schüler in Karlsruhe, Mannheim und Coburg sind wenigstens ebenso gute Solospieler als die englischen, mit Ausnahme etwa des Mr. Pratten, den ich sehr verehre.« Drei Briefe an Mr. W. P. Mills sind ebenfalls von speciellem Interesse. Die Briefe Broadwood's und Mills' an Böhm sind leider verloren gegangen. Böhm hinterliess ausser Geschäftsbriefen und was sich an diese reiht, nichts Schriftliches über sein Leben als ein paar Bogen, die er seinen Freunden zu Liebe niederschrieb.

Schafhäutl.

*) Bereits unterm 23. Januar dieses Jahres habe ich in der englischen Zeitschrift »Musical opinion and Music Trade Review« 4. May p. 226 diese Anschuldigungen widerlegt.

**) An Essay on the construction of Flutes, giving a History and Description of the most recent Improvements, with an explication of the principles of acoustics applicable to the manifacture of Wind-Instruments, originally written in 1847 by Theobald Boehm of Munich and now first published. Edited, with addition of correspondence and other Documents by W. S. Broadwood. Rudall, Carte et Co. 23 Berners Street, Oxford-Street, London. W. 1882.

***) De la Fabrication et des derniers Perfectionnements des Flûtes. Notice traduite de l'Allemand de Th. Boehm, première Flûte de la chapelle de Munich. Paris chez M. Clair Godefroy aîné, Rue Montmartre 63. 1848.

Digitized by Google

[468] Im Verlage von **Rob. Forberg** in Leipzig, Thalstrasse No. 9, erschienen soeben und sind durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen:

Reinecke, Carl, Op. 171. **Er und Sie.** Fünf Lieder von Rob. Burns, deutsch von Adolf Lann. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

No. 1. O schön war jener Rosenstrauch. »O schön, o wunderschön war jener Rosenstrauch« . . . . . 75 ₰
No. 2. »Gesegnet sei der Wald bei Nacht« . . . . . 75 ₰
No. 3. »O ruf und ich kommee . . . . . 50 ₰
No. 4. »Sie ist ein holdes, liebes Ding« . . . . . 50 ₰
No. 5. »Dein bin ich« . . . . . 50 ₰

[467] Soeben erschienen in meinem Verlage:

SONATE
für
Pianoforte und Violine
componirt
und Herrn Prof. Joseph Joachim zugeeignet
von
Heinrich von Herzogenberg.
Op. 32.
Pr. 6 ℳ 50 ₰.

ALLOTRIA.
6 Stücke
für
Pianoforte zu vier Händen
(Frau Emma Engelmann-Brandes zugeeignet)
von
Heinrich von Herzogenberg.
Op. 33.
Heft 1. *Pr. 3 ℳ.* Heft 2. *Pr. 3 ℳ.*
Einzeln:
No. 1 in A dur . . . . Pr. 1 ℳ — ₰.
No. 2 in F dur . . . . — ℳ 80 ₰.
No. 3 in H moll . . . . 1 ℳ 50 ₰.
No. 4 in C moll. . . . — ℳ 80 ₰.
No. 5 in G dur . . . . — ℳ 80 ₰.
No. 6 in C dur . . . . 1 ℳ 80 ₰.

Psalm 116.
Für vierstimmigen gemischten Chor
a capella
componirt
und dem Bach-Verein zu Leipzig zugeeignet
von
Heinrich von Herzogenberg.
Op. 34.
Partitur 3 ℳ. Stimmen à 50 ₰.
Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.
[468]
SUITE
für Pianoforte und Violine
von
Woldemar Bargiel.
Op. 17. 4 ℳ 50 ₰.
No. 1. Allemande . . ℳ 1. 50. | No. 3. Burleske . . ℳ 1. 50.
No. 2. Sicilienne . . — 1. 50. | No. 4. Menuett . . . — 2. —.
No. 5. Marsch . . . ℳ 2. 50.

[469] **Billige Prachtausgaben.**
Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur,
durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:
G. F. Händel's Werke.
Clavier-Auszüge, Chorstimmen und Textbücher.
(Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.)
Bis jetzt erschienen:
Acis und Galatea.*
Clavier-Auszug 2 ℳ 40 ₰ n. Chorstimmen à 30 ₰ n.
Alexander's Fest.*
Clavier-Auszug 2 ℳ 40 ₰ n. Chorstimmen à 75 ₰ n.
Athalia.*
Clavier-Auszug 3 ℳ n. Chorstimmen à 75 ₰ n.
Belsazar.*
Clavier-Auszug 4 ℳ n. Chorstimmen à 1 ℳ n.
Cäcilien-Ode.
Clavier-Auszug 2 ℳ n. Chorstimmen à 30 ₰ n.
Deborah.
Chorstimmen à 1 ℳ 20 ₰ n.
(Der Clavier-Auszug erscheint später.)
Dettinger Te Deum.
Clavier-Auszug 2 ℳ n. Chorstimmen à 30 ₰ n.
Herakles.*
Clavier-Auszug 4 ℳ n. Chorstimmen à 1 ℳ n.
Josua.
Clavier-Auszug 3 ℳ n. Chorstimmen à 1 ℳ n.
Israel in Aegypten.*
Clavier-Auszug 3 ℳ n. Chorstimmen à 1 ℳ 50 ₰ n.
Judas Maccabäus.*
Clavier-Auszug 3 ℳ n. Chorstimmen à 90 ₰ n.
Salomo.*
Clavier-Auszug 4 ℳ n. Chorstimmen à 1 ℳ 20 ₰ n.
Samson.*
Clavier-Auszug 3 ℳ n. Chorstimmen à 90 ₰ n.
Saul.*
Clavier-Auszug 3 ℳ n. Chorstimmen à 75 ₰ n.
Susanna.
Clavier-Auszug 4 ℳ n. Chorstimmen à 75 ₰ n.
Theodora.
Clavier-Auszug 3 ℳ n. Chorstimmen à 75 ₰ n.
Trauerhymne.
Clavier-Auszug 2 ℳ n. Chorstimmen à 75 ₰ n.
Textbücher zu den mit * bezeichneten Werken à 30 ₰ n.
Indem ich mir erlaube, auf diese billige und correcte Prachtausgabe aufmerksam zu machen, bemerke ich, dass dieselbe die einzige Ausgabe ist, welche mit der Partitur der Deutschen Händel-Gesellschaft völlig übereinstimmt, weshalb ich sie ganz besonders auch zum Gebrauche bei Aufführungen empfehle.

[469] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.
Erinnerung an Friedrichsruh.
Waldidyll
für
Pianoforte
von **Friedrich von Wickede.**
Op. 77.
Preis 1 ℳ 50 ₰.

Hierzu eine Beilage zu dem Artikel „Theobald Böhm".

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Am Rabensteinplatz 2. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 16 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 13. September 1882. **Nr. 37.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Robert Schumann's Werke, herausgegeben von Clara Schumann. Gesammtausgabe von Breitkopf und Härtel. (Sechs Fugen über den Namen Bach, für Orgel oder Pianoforte mit Pedal, Op. 60.) (Fortsetzung.) — Neue Gesänge von Felix Dräseke. — Anzeigen und Beurtheilungen (Bernhard Scholz: Fünf Lieder, Op. 44; Skizzen für Pianoforte, Op. 58; Ländler für Clavier, Op. 50). — Anzeiger.

Robert Schumann's Werke,

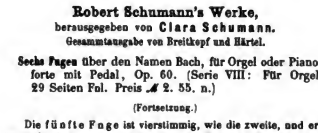
herausgegeben von **Clara Schumann.**

Gesammtausgabe von Breitkopf und Härtel.

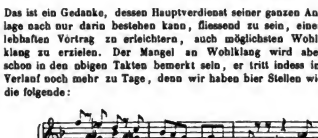
Sechs Fugen über den Namen Bach, für Orgel oder Pianoforte mit Pedal, Op. 60. (Serie VIII: Für Orgel. 29 Seiten Fol. Preis ℳ 2. 55. n.)

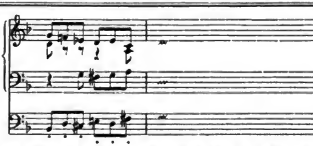
(Fortsetzung.)

Die **fünfte Fuge** ist vierstimmig, wie die zweite, und erinnert an diese auch in ihrer sonstigen Haltung. Sie steht aber in F-dur, obwohl das Thema in B-dur beginnt, wie bei den übrigen Stücken. Dieses Thema ist daher in besonderem Maasse merkwürdig:



Das ist ein Gedanke, dessen Hauptverdienst seiner ganzen Anlage nach nur darin bestehen kann, fliessend zu sein, einen lebhaften Vortrag zu erleichtern, auch möglichsten Wohlklang zu erzielen. Der Mangel an Wohlklang wird aber schon in den obigen Takten bemerkt sein, er tritt indess im Verlauf noch mehr zu Tage, denn wir haben hier Stellen wie die folgende:

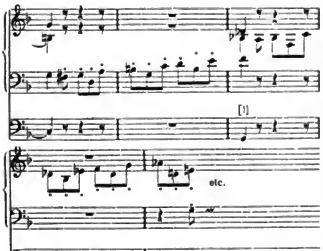




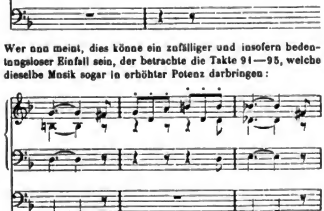
Man denke sich so etwas Allegro vorgetragen, mit Pedal, und letzteres noch obendrein staccato! Dieses Musterbeispiel gelehrter Kakophonie steht nicht allein, sondern wird hier eben deshalb mitgetheilt, weil es für den ganzen Satz charakteristisch ist. Woher nun dieses Gebilde auf Grund eines Themas, dessen drei letzte Takte doch höchst fliessend und angenehm gestaltet sind? Die Ursache liegt lediglich in dem *b a c h*, d. h. in der Art, wie dieselben hier das Thema abgebeu. Sie sind von Anfang an incorrect eingeführt und bilden dadurch in dem ganzen Satze den Störenfried. Die Tonart ist F-dur, das Thema beginnt in *b*, die Antwort erfolgt in der Quinte, also in *f*. Soll also die Tonart hier überall noch Bedeutung haben, so würde dieses heissen, dass das Thema in der Unterdominante steht und in der Tonika beantwortet wird. Das ist aber nicht der Fall, denn B-dur kommt überhaupt nicht anders vor, als durchgangsweise. Das *b a c h*, so wie es hier steht, erscheint in seinem Anfangston als vorschlagende Note, in seinem Endton als chromatisches *h* statt *b*, und sodann im Ganzen als misslingende Störung eines sonst ruhigen Verlaufes, die aber unvermeidlich war, weil man die betreffenden Töne haben musste; wo wäre sonst wohl das Bach-Thema Numero V geblieben? Dieses Thema, so wie es jetzt ist, verdankt daher lediglich einer äusserlichen Rücksicht sein Dasein, nicht einem wirklich musikalischen Impulse, und der Componist würde jene Rücksicht auf diese Art nicht genommen haben, wenn er in der Fugencomposition wirklich zu Hause gewesen wäre. Er betrachtet *h* und *fis* im Thema nicht als chromatische *b* und *f*, sondern als Terzen zu G-, respective D-dur, modulirt daher mit seinem vierten Ton in die Tonart der Dominante, um sie alsbald auf misklingenden Wegen wieder zu verlassen. Ein Uebergang von der Anfangstonart in die der Dominante ist aber im Fugenthema immer eine Sache von entscheidendem Gewicht, mit der sich nicht spassen lässt, da dieses zu den typischen Grundwendungen gehört. Wer solche Dinge ohne Ueberlegung verpufft, der giebt die besten Hülfsmittel preis. Wir sehen daher das Thema, nach welchem dieser Satz gebildet ist, nicht als ein wirkliches Fugenthema,

Digitized by Google

sondern nur als eine Bachgrille an. Wie weit Schumann in der Ausgestaltung desselben die Wege guter Musik verlässt, möge hier noch an einem Beispiele deutlich gemacht werden. Takt 67—71 lauten:

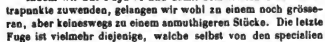


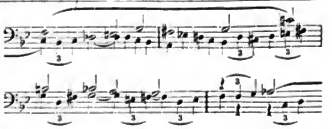
Wer nun meint, dies könne ein zufälliger und insofern bedeutungsloser Einfall sein, der betrachte die Takte 91—95, welche dieselbe Musik sogar in erhöhter Potenz darbringen:



Indem wir uns *Fuga VI* und damit dem letzten dieser Contrapunkte zuwenden, gelangen wir wohl zu einem noch grösseren, aber keineswegs zu einem anmuthigeren Stücke. Die letzte Fuge ist vielmehr diejenige, welche selbst von den speciellen Verehrern dieses Meisters mehr oder weniger preisgegeben wird. Schumann selber dagegen hatte augenscheinlich die Absicht, mit derselben sein Opus zu krönen. Sie ist fünfstimmig und durchaus im grossen Stil angelegt, noch mehr sie die erste, hat auch sie doppelte Länge der übrigen. Der ersten ist sie gleich in der Factur, oder sagen wir in der Art der Auszeichnung:

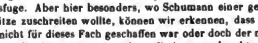
Mässig, nach und nach schneller (*Alla breve*).





Hier gelten nun dieselben Ausstellungen wie bei dem ersten Satze; statt 𝐂 hätte 𝔠 vorgezeichnet werden müssen, weil die Bewegung der doppelganzen Takte nicht nach Vierteln, sondern nach Halben geschieht. Wir haben deshalb der Ueberschrift »*Alla breve*« in Klammer beigefügt, was schon von der Herausgeberin hätte geschehen können.

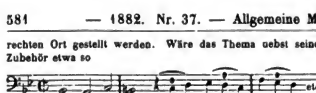
Die Triolen, welche Schumann beim Eintritt des Geführten anbringt, sind charakteristisch für den ganzen Satz, denn sie lassen sich fast unaufhörlich vernehmen. Meist sind sie gegen Halbe, oft aber auch (wie schon oben aus dem Anfange zu ersehen ist) gegen zwei Viertel gesetzt. Der Componist gedachte in der Durchführung dieser doppelten Bewegung ein besonders schwieriges Problem zu lösen, würdig einer grossen pompösen Schlussfuge. Aber hier besonders, wo Schumann einer gewagten Spitze zuschreiten wollte, können wir erkennen, dass seine Natur nicht für dieses Fach geschaffen war oder doch der nöthigen Naturalisation ermangelte, denn die hervorgebrachte Wirkung steht zu den aufgewandten Mitteln im umgekehrten Verhältnisse. Man kann solches schon aus dem Anfange, aus den oben mitgetheilten sieben Takten errathen. Wer würde hiernach wohl ahnen, dass die so beifällig eingeführten Triolen diejenige Figur sind, welche in dem ganzen grossen Satze die Hauptrolle spielt, der gegenüber selbst das Thema zur Nebensache, zur Begleitung herabsinkt? Sieht man indess dieses Thema und seine nächste Umgebung näher an, so kann eine solche Gestaltung nicht besonders überraschen. Wie lautet denn eigentlich das Thema? Nach Schumann's Aufzeichnung müsste man die beiden ersten Takte



dafür halten, denn er verbindet diese consequent durch einen Bogen. Ein solches Thema wäre aber ein Unding, da es keinen Abschluss hat, es würde denn wenigstens noch das von uns in Klammer angedeutete *e* ♭ hinzuzufügen sein. Ein Bogen von dem anfänglichen *b* bis zu diesem *e* hätte einigermaassen Sinn; aber Schumann's Bogensetzung ist entschieden vom Uebel, da sie das ohnehin schon unbestimmt gelassene Thema durch den Bogen noch mehr verunstaltet, ja nahezu unkenntlich macht. Das ist nicht die Art, Grundsteine zu legen, wenn ein Fugenbau von grossen Dimensionen aufgeführt werden soll. Das *b a c h*-Thema hat überhaupt die Eigenthümlichkeit oder vielmehr den Mangel, dass es in Verbindung mit anderen Noten leicht unkenntlich wird. Diesem Uebelstande muss also zunächst vorgebeugt werden. Es kann geschehen durch Pausen, welche das Thema von dem Folgenden abscheiden, wie bei der ersten und zweiten Fuge; namentlich aber durch eine contrastirende Behandlung der weiterführenden Zwischenharmonie, wofür ebenfalls die beiden ersten Fugen, die besten Stücke dieser Sammlung, als Beispiele angeführt werden können. Eine solche Gestalt auch der in Rede stehenden Schlussfuge zu geben, würde durchaus nicht schwer gewesen sein. Die Viertel-Triolen sind in diesem Satze an sich keineswegs so unvortheilhaft, wie einige Kritiker gemeint haben; sie können vielmehr einen ganz passenden Contrast abgeben, wenn sie nur an den

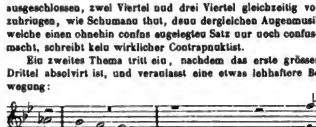
Digitized by Google

rechten Ort gestellt werden. Wäre das Thema nebst seiner Zubehör etwa so



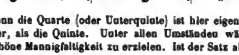
oder ähnlich gestaltet (unser Beispiel soll nicht als Muster, soll nur als ungefähre Andeutung gelten), dann würden gute Grundelemente neben einander gestellt sein, die sich nicht ins Gehege kämen, sondern in wechselweiser Vorführung dem Tonstücke Leben und Reiz verleihen könnten. Hierbei wäre allerdings ausgeschlossen, zwei Viertel und drei Viertel gleichzeitig vorzuführen, wie Schumann that, denn dergleichen Augenmusik, welche einen ohnehin confus angelegten Satz nur noch confuser macht, schreibt kein wirklicher Contrapunktist.

Ein zweites Thema tritt ein, nachdem das erste grössere Drittel absolvirt ist, und veranlasst eine etwas lebhaftere Bewegung:



und weil der Componist beide Subjecte zusammen bringt, will er den Satz ohne Zweifel als eine Doppelfuge angesehen wissen. Die blos imitirende Beantwortung dieses zweiten Themas zeigt aber, dass dasselbe nicht allzu ernst zu nehmen ist. Was sich daraus gestaltet, ist auch wenig behaglich. Warum Schumann in diesem Mittelsatze ebenfalls die Trioleubewegung beibehielt und denselben nicht vielmehr dazu benutzte, das lange Stück durch einen schnlich herbei gewünschten rhythmischen Contrast zu erfrischen, dürfte für Diejenigen ein Räthsel bleiben, welche in diesem Meister einen profunden Contrapunktiker erblicken. Dass die Zahl derer, die so urtheilen, nicht sehr gering sein mag, können wir schon aus den Worten des Schumann-Biographen Wasielewski schliessen. Er schreibt: »Von den beiden Fugenwerken Op. 72 und 60 beansprucht das letztere, welches sechs Fugen auf den Namen Bach enthält, eine ausserordentliche Anerkennung. Namentlich die fünf ersten Fugen lassen eine so sichere und meisterliche Handhabung der strengsten Kunstformen erkennen, dass Schumann schon allein durch diese vollen Anspruch auf den Namen eines tiefsinnigen Contrapunktisten [!] hat. Dabei offenbaren sie eine mannigfaltige Bildkraft auf [?] ein und dieselben vier Noten. Der Grundton ist in allen sechs Stücken von einander abweichend, und was im Verein mit formeller Beherrschung immer als Hauptsache gelten muss, von poetischer Stimmung. Es sind eben ernste Charakterstücke. Die sechste Fuge scheint ein zu Gunsten [zu Gunsten?] der Praxis vielleicht nicht ganz lösbares Problem zu bieten, weil die darin zur Anwendung gebrachte gemischte Bewegung auf der Orgel eine klare Darstellbarkeit in Frage stellen dürfte.« (*Wasielewski*, Schumann, 2. Aufl. S. 201.) Das ist gewiss Alles in gutem Glauben geschrieben, wie auch von Vielen ebenso vor- oder nachgesprochen. Ein wohlbeschlagener Biograph sollte allerdings etwas über die romantischen Zäune hinüber blicken können; und wir meinen, wenn Herr Wasielewski zu seinem Heldeu Kritik üben wollte, so wäre hier eine bessere Gelegenheit gewesen, als z. B. bei Schumann's späteren Balladen-Compositionen, denn die letzteren bilden in ihrer Art neue Versuche, denen man schon deshalb einen gewissen Spielraum gewähren muss, diese Fugen dagegen haben ihr Correctiv in denjenigen Werken der Vergangenheit, welchen sie allein ihr Dasein verdanken. Wenn Schumann's Fugen trotz ihres mangelhaften Gefüges uns doch hie und da anziehen und oft auf weitere Strecken sympathisch berühren, so ist die Ursache dieselbe, welche veranlasst, dass Schumann überhaupt unsere Theilnahme erregt. Es ist die innere Begeisterung, mit welcher dieser Meister arbeitet und die sich dem Hörer mittheilt. Dies erstreckt sich auch auf die Fugen; ihr Pathos (oder was Wasielewski die »poetische Stimmung« nennt) ist es, was für sie einnimmt, aber sicherlich nicht ihr tiefsinniger Contrapunkt, denn ein solcher existirt nicht.

Uebrigens sind es nicht »ein und dieselben vier Noten«, bei denen Schumann seine Bildkraft bewährt, sondern ein und dieselben Intervalle, und das ist ein grosser Unterschied. Die Noten, die Töne sind natürlich bei jedem Thema anders, aber die Intervalle sind dieselben. Die alten Fugenmeister haben derartige Intervall-Typen, wie man sie wohl nennen kann, häufig, ja mit Vorliebe gebraucht und in ihrer Ausgestaltung eine ganz andere Bildkraft offenbart, als hier Schumann bei seinem *b–a–c–h*. Eben dies, dass er seine Intervalle nicht mannigfaltig genug ausgebildet, nicht ihren tonlichen Inhalt genügend erschöpft hat, ist wohl einer der Hauptvorwürfe, die man ihm machen kann. Von sämmtlichen Fugen haben wir oben die Führer und Gefährten in Noten mitgetheilt. Die Leser werden daraus ersehen, dass Schumann sein Thema stets in der Quinte beantwortet. Bei einer ganzen Serie von Fugen über denselben Intervalle wird es doch vortheilhaft sein, diesen nächstliegenden Weg mitunter zu verlassen. Steht der Satz in B-dur, so bietet sich



dar, denn die Quarte (oder Unterquinte) ist hier eigentlich natürlicher, als die Quinte. Unter allen Umständen wäre damit eine schöne Mannigfaltigkeit zu erzielen. Ist der Satz aber nach G-moll versetzt, wie bei Nr. 3, so ist die Beantwortung in der Quarte derjenigen in der Quinte vorzuziehen, weil bei dem sanften Stücke die Bewegung mehr in der Tonart bleibt. Man muss hauptsächlich bedenken, dass das Thema *b–a–c–h* eine reale oder canonische Beantwortung erfordert, nicht eine tonsie nach den Regeln der Quinteufuge. Deshalb kann das Thema auf jeder Stufe genau und treu nachgeahmt werden, und diese Freiheit wird sich derjenige zu Nutzen machen müssen, welcher dasselbe allseitig darzustellen bemüht ist.

Hiermit haben wir einige Bemerkungen gegeben, welche bei einer unbefangenen Prüfung dieser Bachfugen von Nutzen sein werden. Von einer weiteren Kritik der zum Fugiren benutzten Bestandtheile wollen wir absehen, können aber nicht umhin, noch einmal auf den häufigen Gebrauch zu deuten, welchen Schumann von den Orgelpunkten macht, weil dies ein echt moderner Gebrauch, das heisst Missbrauch ist. Zum Schluss dieser Besprechung müssen wir die Frage erörtern, ob Schumann in der Wahl seiner Tonarten im Grossen und Ganzen das Richtige getroffen hat. Bei der Fdur-Fuge Nr. 5 ist solches schon verneint, und hinsichtlich der Gmoll-Fuge Nr. 3 verneinen wir es bedingungsweise ebenfalls. Man wird in der Sache klarer sehen, wenn wir einen Blick werfen auf das, was früher in dieser Sache geleistet ist, namentlich von Bach selber.

Die bekannteste und beliebteste der vorhandenen Bach-Fugen ist noch immer die mit einem kurzen Präludium versehene in B-dur, und sie hat auch alle Aussicht, es zu bleiben. Um so erfreulicher ist es, dass neuerdings *Spitta* ihren Bach'-

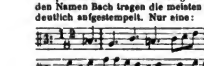
Digitized by Google

schen Ursprung, den man früher allgemein annahm und späterhin ebenso allgemein bezweifelte, mit anliden Gründen vertheidigt hat. Wir theilen die Stelle aus dem zweiten Bande seiner Bach-Biographie unten mit. *) Wenn auch die vorhandenen papiernen Beweise nicht ausreichen, die Bach'sche Autorschaft des Stückes sicher zu stellen, so trägt doch die Musik unverkennbar das Gepräge der Tongestaltung des Jahrzehnts 1710—1720, und de muss man fragen, wer wohl ausser unserm Joh. Sebastian in jener Zeit derart kommen sollte, über den Namen eines Andern so frisch fröhlich und frei zu fugiren, oder, falls der Ursprung der Composition in eine spätere Zeit gesetzt wird, wer denn nach 1750, wo so Vieles anders geworden war, noch mit solcher Natürlichkeit eine um 40 Jahre zurück liegende Weise copiren konnte. Auch dass es eine *Clavier*fuge ist und nicht eine Orgelfuge, gilt mir als Beweis gegen die Autorschaft eines Andern, denn ein Bachianer nach 1750, der dem Meister zu Ehren eine wirklich meisterliche Fugencomposition zu Stande brachte, ist nur als Organist denkbar, und ein solcher würde sein Instrument nicht vergessen haben. Wir dürfen daher zu der früheren Annahme, welche das Werk Bach selber zuschrieb, getrost zurückkehren.

Das von Spitta angeführte Thema aus einer anderen Bachfuge ist besonders interessant durch die Tonart, und diese allein möchte schon genügen, das augenommene Alter des Stückes (um oder kurz vor 1710) zu rechtfertigen. Hier haben wir so zu sagen die Urvorstellung des *b–a–c–h*, nämlich die Stelle in der diatonischen Leiter, wo das Thema sich ganz natürlich ohne Beihülfe der Chromatik bildet.

(Schluss folgt.)

*) »Ein silbekentes Präludium und Fuge über den Namen Bach, bei dem Sebastian's Autorschaft lange Zeit als selbstverständlich galt, will man jetzt allgemein dem Meister absprechen. Handschriftlich begläubigt ist das Stück freilich nicht; auch existiren noch mehrere andre Fugen über dasselbe Thema, für welche zu Zeiten Seb. Bach als Componist in Anspruch genommen wurde. Forkel fragte einmal Friedemann Bach, wie es sich hiermit in Wahrheit verhalte. Dieser antwortete, sein Vater sei kein Narr gewesen; nur in der Kunst der Fuge habe er seinen Namen als Fugenthema benutzt (wie Forkel an Griepenkerl und dieser an Roitzsch überlieferte). Das klingt sehr entschieden und ist doch in doppelter Beziehung falsch. Was die Kunst der Fuge betrifft, so wissen wir nunmehr, dass das von Friedemann gemeinte Stück garnicht hinein gehört. Dass aber Sebastian lange vorher schon eine Composition über seinen Namen geschrieben haben muss, verräth uns Walther. Er sagt in dem kleinen Artikel seines Lexikons über Sebastian Bach: „Die Bachische Familie soll aus Ungern her stammen, und alle die diesen Namen geführet haben, sollen so viel man weiss der Musik zugethan gewesen sein; welches vielleicht daher kommt, dass sogar auch die Buchstaben *b a c h* in ihrer Ordnung melodisch sind. (Diese Remarque hat den Leipziger Herrn Bach zum Erfinder)." Niemand wird glauben, Bach habe sich mit der blossen Beobachtung begnügt, und die so sehr brauchbare Tonreihe nicht auch sofort als Thema ausgenutzt. Walther's Lexikon erschien 1732; seine Kenntniss von Bach's Compositionen stammt aber fast ausschliesslich aus der gemeinsam verlebten weimarischen Zeit, und vorzugsweise wohl aus der ersten Hälfte derselben. Ihrer inneren Beschaffenheit nach muss die in Rede stehende Fuge in den erstes Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts entstanden sein. Wäre Bach nicht ihr Schöpfer, so stünden wir vor der seltsamen Thatsache, die Fuge eines unbekannten Musikers aus jener Zeit, und zwar eine vortreffliche, zu besitzen, während des berühmtesten Fugenmeisters eignes Werk verloren gegangen wäre. Sichhaltige innere Gründe gegen die Echtheit lassen sich meines Erachtens nicht vorbringen, sobald man daran festhält, dass die Fuge nur ein Jugendwerk sei. Dem Präeludium hat die französische Ouvertüre als Muster gedient, deren Form Bach schon in Weimar häufiger anwandte. Stellen wie Takt 8 ff. finden im Präeludium der grossen D dur-Orgelfuge Analogien. Das Fugenthema in seiner Weiterbildung ist durchaus Bachisch: die Wendungen des zweiten Takts kehren im Thema der H moll-Fuge aus dem ersten Theil des Wohltemperirten Claviers wieder, im „Kleinen chromatischen Labyrinth" finden sie sich sogar mit derselben Contrapunktirung. (S. Band I, S. 684. Ich vergesse nicht, dass die Echtheit dieses Werkchens nicht hinreichend begläubigt ist. Aber es Bach abzusprechen, fehlt es auch an Grund.) Terzengänge mit aufwärts steigender Wiederholung sind der Compositionstechnik jener Zeit, für die noch Kuhnen's Claviermusik maassgebend war, etwas ganz gelänfgee; die virtuosenhafte Unterbrechung gegen den Schluss ist eine Steigerungsthümlichkeit der nordländischen Meister, deren Einwirkung sich damals noch nicht entzogen hatte. Das ganze jugendlich frische, wohlklingende und spielfreudige Stück passt zu dem Charakter von Bach's früheren weimarischen Compositionen. Von den übrigen anonym cursirenden Fugen über den Namen Bach tragen die meisten den nicht-Bachischen Ursprung deutlich aufgestempelt. Nur eine:



hat einen ächten Zug und erinnert an Buxtehude's grössere C dur-Fuge. (No. XVII des ersten Bandes meiner Ausgabe der Buxtehude'schen Orgelcompositionen. — Die citirte, anonyme Fuge stammt aus Schebla's Nachlass; ich verdanke die Bekanntschaft mit ihr Herrn Roitzsch.) Sie könnte daher auch wohl von Seb. Bach sein, und müsste noch früher als die andere, etwa um 1707 angesetzt werden. Hat aber Walther eine derselben gekannt, was ich annehme, so war es gewiss nicht diese, sondern jene; es darf darauf hingewiesen werden, dass er das Thema in der eingestrichenen Octave notirt, nicht in der kleinen.«

(*Spitta*, J. S. Bach II, 885—887.)

Neue Gesänge von Felix Dräseke.

Op. 46. **„Welhestunden"**, sechs Gesänge für eine Bariton- oder Mezzo-Sopranstimme.

Op. 47. **„Buch des Frohmuths"**, sechs Gesänge für eine Bariton- oder Mezzo-Sopranstimme.

Op. 48. **„Bergidylle"**, für eine Bariton- oder Mezzo-Sopranstimme.

Op. 49. **„Ritter Olaf"**, Ballade für eine Bariton- oder Mezzo-Sopranstimme.

Op. 20. **„Landschaftsbilder"**, sechs Gesänge für eine Bariton- oder Mezzo-Sopranstimme.

(Sämmtlich aus dem Verlage von L. Hoffarth in Dresden.)

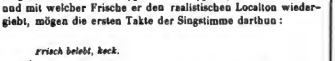
Innerhalb Jahresfrist ist Felix Dräseke mit nicht weniger denn fünf Lieder- oder richtiger gesagt Gesangs-Werken für eine Solostimme hervorgetreten, deren eigenartige Physiognomie und unbeirrbarer Kunstwerth eine genauere Betrachtung hinlänglich rechtfertigen. Es hat sich ein auffälliger Läuterungsprocess in dem Manne vollzogen: aus dem einstmaligen enfant terrible der jungdeutschen Schule, dem excentrischen Stürmer und Dränger ist ein maassvoll bildender Künstler geworden, dessen ideale Begeisterung nicht mehr in verzehrenden Flammen emporlodert, sondern in gleichmässigen Lichte brennt und eben deshalb zwiefache Helle und Wärme verbreitet. Schon der Umstand, dass sich Dräseke in letzter Zeit mehr auf das Lied, auf die Wiedergabe lyrischer Stimmungen in concentrirtester Form gewarfen hat, während ihm früher die grössten Mittel, eller Farbenreichthum des Orchesters kaum zur Offenbarung seines leidenschaftlich gährenden Innern genügten, beweist, dass der Componist ein anderer gewarden, dass er die subjective Ueberschwänglichkeit seiner Jugend-Arbeiten überwunden hat. Die Liedcomposition verlangt vor Allem eus liebevolle Versenkung in den poetischen Stoff, eine Objectivirung, sorgfältiges Eingehen auf Form und Inhalt, wie sie ein Anderer in der verwendten Kunst festgestellt hat. Dass Dräseke diese Künstlerpflicht treu und mit Liebe übt, das beweisen seine neuen Lieder. — Treten wir näher auf die einzelnen Tondichtungen ein, so verhalten sich Op. 16 und 17 gewissermaassen gegenstätzlich. Jenes führt den Titel: »Welhestunden« und enthält sechs Gesänge, die sich sämmtlich mit einem ernsten Inhalt beschäftigen, theilweise sogar eine ausgesprochen religiöse Färbung an sich tragen. Dieses nennt Dräseke: »Buch des Frohmuthes« und reicht une damit einen Liederstrauss, worin sich

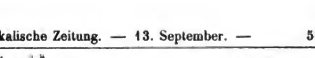
Digitized by Google

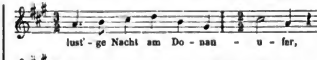
die Stimmung von heiterer Grazie bis zu ausgelassenem Humor steigert. Beide Cyklen sind übrigens für eine Bariton- oder Mezzo-Sopranstimme geschrieben und bieten, was die formelle Gestaltung der Gesänge anbetrifft, mancherlei Parallelen dar. — Die »Weihestunden« werden durch Eichendorff's »Schiffergruss« (»Stolzes Schiff mit seidnen Schwingen«) eröffnet, dessen düsterphantastischen Ton der Componist schön getroffen hat. Die strophische Gliederung wird musikalisch festgehalten, wodurch das Ganze an Concentration gewinnt, ohne an leidenschaftlicher Tiefe einzubüssen. Ergreifend wirkt der zögernde Pianissimo-Ausgang nach Fis-dur zu den Worten »Denn der Botsmann ist der Tod«. — Sehr zart behandelt Dräseke das Lied »Im Mai« von Jul. Sturm, dem sich der Blumenduft des Frühlings unwillkürlich in Weihrauch zur Ehre Gottes wandelt. Auch hier zeigt die Melodie anmuthigen Fluss, das Accompagnement bei aller Einfachheit ein die Farben weich in einander schmelzendes Colorit. Nummer 3 »Im Spätherbste« von Hoffmann von Fallersleben, geht dem Stimmungston des Gedichtes gemäss aus C-moll und schauert uns kühl an. Aeusserst schlicht ist Nr. 4 »Am Wege« steht ein Christusbild« (von Moritz Horn) gehalten. Die Cantilene folgt den Sprachaccenten sorgsam und athmet innige Empfindung. Auch das Experiment des $^3/_2$-Taktes am Schluss darf als gelungen bezeichnet werden, da der vollere rhythmische Athemzug hier dem Ausdruck bewegter Ueberzeugung (»ich dachte: wer wie diese glaubt, dem ist sein Heil geschehen«) wohl entspricht. — Nr. 5 »Das Gespräch« von E. M. Arndt enthält gleichfalls viel Schönes, wobei uns freilich das Ganze weniger aus einem Gusse zu sein scheint. Für die Krone des Werkes halten wir Nr. 6 »Traue« von Novalis (»Wenn alle untreu werden«), in welcher die herrlichen Verse eine ebenbürtige Umdichtung in Musik gefunden haben. Wiederum greift hier Dräseke bei der letzten Strophe zum $^3/_2$-Takt, um das tieferregte Gefühl rhythmisch freier ausströmen zu lassen. Der rührende Schluss zeigt aufs beste, wie die Musik erst jene mystisch-religiöse Stimmung, in welcher der Dichter schweigt, völlig auszuklingen vermag.

Das »Buch des Frohmuths« Op. 17, welches Dräseke seinem Freunde, dem trefflichen Bassisten der Dresdener Hofoper Herrn D. Fritz Weiss zugeeignet hat, beginnt mit Wilhelm Müller's »Abendreihn« (»Guten Abend, lieber Mondenschein«). Schon dies einfache Lied beweist, dass unser Componist trotz seiner durchschnittlich ernsten Grundstimmung auch für das schalkhaft Anmuthige, Zartsinnige die richtigen Töne zu finden weiss. Die Composition ist strophisch gegliedert, wird aber durch leichte Umgestaltung der Motive in den einzelnen Versen jeder Gefühlsnüance der Dichtung gerecht und schliesst überaus fein ab. — In Nr. 2 »Prinz Eugen, der edle Ritter« von F. Freiligrath legt Dräseke Ähnlich, wie es vor ihm schon C. Löwe gethan, seiner Tondichtung die Melodie des alten Soldatenliedes zu Grunde und entwickelt das letztere aus entfernten Anklängen bis zu seiner vollen Gestalt. Es entspricht dies Verfahren vorzüglich der Art und Weise, in welcher der Poet die Entstehung des Liedes erzählt, und der glückliche Gedanke wird von dem jüngeren Componisten vielleicht noch geistvoller durchgeführt, als es dem Meister der Ballade gelungen ist. Wie Dräseke die schon durch die Volksmelodie bedingte Combination des $^3/_2$- mit dem $^2/_2$-Rhythmus verwerthet und mit welcher Frische er den realistischen Localton wiedergiebt, mögen die ersten Takte der Singstimme darthun:

frisch belebt, keck.







Von prächtiger Wirkung ist es dann, wie bei der Schilderung des bei seinem Schecken ruhenden Trompeters die Klänge des Soldatenliedes zuerst in der Begleitung ertönen, als böbe der poetische Traum des Reiters plötzlich zu klingen an, bis er das glücklich Gefundene den Kameraden mittheilt, und zuletzt der volle Chor die neue Weise anstimmt. Als Pendant zum ersten Lied des Heftes stellt sich Nr. 3 »Ja grüsse, Freund, mein Mädchen« von C. F. Gruppe dar. Entsprechend declamirt muss das leichtbewegte, in schalkhaftem Flüstarton gehaltene Liedchen zündend wirken. Auch die folgende Nummer »Des Glockenthürmers Töchterlein« (»Mein hochgeborenes Schatzkeiein«) von F. Rückert giebt die Mischung von Scherz und Liebesinnigkeit, welche das Gedicht kennzeichnet, musikalisch glücklich wieder. Wie sinnig Dräseke den Rhythmus zur Charakteristik verwendet, zeigt der $^3/_4$-Takt, der sich bei den Worten »Die Uhr geht bald zurücke«, in den $^2/_4$-Rhythmus einschleicht. — Das Bodenstedt'sche »Es hat einmal ein Thor gesagt«, hat der Componist höchst gravitätisch behandelt. Der Humor liegt hier im Contrast der ernsten B moll-Weise zu der optimistischen Philosophie des Sängers, der auf die lustschenen Thoren spöttisch herabblickt. Den Schluss und die umfänglichste Composition des Heftes bildet »Der grosse Krebs im Mohringer-See« von Aug. Kopisch. Trotz ihrer Länge wirkt dieselbe keineswegs ermüdend, da der drastisch erzählende Ton glücklich getroffen, die humoristischen Pointen sehr geschickt wiedergegeben sind. Indem Dräseke an einigen Hauptmotiven festhält und sie der jeweiligen poetischen Wendung entsprechend modificirt, erreicht er auch die nöthige Einheit des Ganzen. Mit dem Uebergang aus D-moll nach D-dur gegen den Schluss hin löst sich der komische Ernst, der Dichtung wie Tondichtung beherrscht, in graziöse Heiterkeit auf.

Nähert sich schon der Mohringer-Krebs dem Balladenton, so begegnen wir Dräseke vollends auf diesem Boden in den zwei folgenden Werken: »Bergidylle« Op. 18 und »Ritter Olaf« Op. 19. Beide sind wiederum für mittlere Stimmlage geschrieben und behandeln Heine'sche Gedichte. Damit haben wir freilich auch die Analogien erschöpft; denn sowohl mit Rücksicht auf den Grundton als auf die Form weichen die Compositionen wesentlich von einander ab. Während die Bergidylle das phantastisch graziöse Poem in Einem weit ausgeführten Satze an uns vorüberziehen lässt, zerfällt Ritter Olaf der Heine'schen Dichtung entsprechend in drei gesonderte Abschnitte und kleidet sich von Anfang an in die Farben düsterer Tragik. In der Bergidylle hat Dräseke mit grossem Geschick die 11 Seiten umfassende Composition auf wenigen Motiven aufgebaut, die er so mannigfaltig anzugestalten weiss, dass sie mit der poetischen Darstellung stets im Einklang sind, und dass für den Hörer keinerlei Ermüdung eintritt. Gleich der Anfang malt die romantische Situation, in die uns der Poet versetzt, das mondlichtumflossene Gemach, in welchem die Liebenden traulich bei einander sitzen, aufs stimmungsvollste. Mit drastischer Lebendigkeit werden uns dann die naschhaften Wichtelmännchen, die bezehnhafte Katze, das verzauberte Schloss vorgeführt, von denen das Mädchen plaudert, bis es zuletzt verstummt, und nur noch die Wanduhr weiterschwatzt. Mit phantastischer Farbenpracht wird die Wandlung geschildert, welche das erlösende Liebeswort in dem Schloss bewirkt, und mit der Hochzeitsmusik glanzvoll abgeschlossen.

Digitized by Google

Die Ballade »Ritter Olaf«, welche Dräseke dem Kammersänger Eugen Gura gewidmet und deren eigenartiges Gemisch von frivoler Sinnenglut und liebeseliger Todesverachtung sich kaum für den Mund einer Dame eignen dürfte, führt uns im ersten Abschnitt den Königund den Henker vor, wie sie die Neuvermählten, Herrn Olaf und die Königstochter vor der Kirchenthür erwarten, auf dass der strafbare Verführer gerichtet werde. Mit kräftigen Strichen sind die beiden düsteren Gestalten, sowie der Gegensatz zwischen der leichenblassen Frau und dem heiter lächelnden Ritter gezeichnet. Olaf beschwört den König mit innig beredten Worten, ihn noch bis Mitternacht leben zu lassen, damit er die Hochzeit zu Ende feiern könne, und der letztere gewährt die Bitte. Mit Nummer 2 (A-moll $^4/_4$) befinden wir uns am Schlusse des Festes. Olaf tanzt den letzten Reigen, »Der Henker steht vor der Thüre«. Die Weise hat etwas düster Bewegtes, unheimlich Pochendes, das der Situation wohl entspricht. Aehnlich beginnt der dritte Abschnitt, mit dessen scharfeinschneidenden Klängen wir den Ritter todbereit in den Hof hinabsteigen sehen. Wie er dann seinen Mund zum letzten Mal öffnet und das Glück der genossenen Liebe zu preisen beginnt, klärt sich die Cis moll-Weise auf und in breitem melodischen Erguss strömt der Gesang zu Ende. — Wenn wir an den beiden Balladen Op. 16 und 17 etwas aussetzen sollten, wären es die allzu wechselvolle und complicirte Rhythmik, durch welche der Fluss der Composition hin und wieder ohne hinlängliche innere Motivirung gestört und der Ausführung besondere Schwierigkeiten bereitet werden, ferner gewisse modulatorische Wagnisse und Härten, die wir als Ueberbleibsel der früheren, vielfach bizarren Stilistik des Componisten bezeichnen möchten. Die erwähnten Mängel verschwinden freilich gegenüber den Vorzügen beider Tondichtungen, unter denen die Verbindung frischer Melodik mit charakteryoller Declamation und die echt musikalische Empfindung vor Allem hervorzuheben sind.

In den Landschaftsbildern Op. 20, welche Dräseke seinen Schwestern Sophie und Elisabeth zugeeignet hat, kehrt er zum eigentlichen Lied, d. h. zum specifisch lyrischen Stimmungs- und Situationsbild zurück. Das Heft umschliesst sechs Gesänge, in denen warmes Gefühl mit vollendeter tonmalerischer Kunst Hand in Hand geht und die wir daher dem Bedeutendsten beizählen, was die neuere Zeit auf diesem vielgepflegten Gebiet hervorgebracht hat. Das Uhland'sche »Schifflein« eröffnet das Werk würdig. Der melodische Umriss ist hier ebenso flüssig wie zart, die Steigerung, welche das allmälig sich entwickelnde musikalische Leben unter den Fahrtgenossen bedingt, trefflich wiedergegeben. Die Klänge des Horns und der Flöte, der Taktschlag der Ruderer, das harte Aufstossen des Schiffleins am Strande, all dies wird mit Sorgfalt und doch nicht in kleinlicher, sondern durchaus poetischer Weise illustrirt. — Auf gleicher Höhe steht Nummer 2 »Deines Odems einen Hauch« von G. Fischer. Auch der sehnsüchtige Zug, der durch die warme H dur-Weise geht, harmonirt mit der träumerischen Naturstimmung, wie sie in den Strophen des schwäbischen Dichters webt. Weniger eigenartig in der Melodie, aber voll Wohllaut ist Nummer 3 »Ich dachte nur an Leben« von Karl Mayer. — Die gebeitartige Feierlichkeit des Kinkel'schen »Trost der Nacht« hat Dräseke in Nummer 4 zu tief empfundenem Ausdruck gebracht. Die Klangfarben sind in diesem Des dur-Gesang wie Abendwolken in einander geschmolzen, die elegische Steigerung in der Schlussstrophe unübertrefflich nachgedichtet. Das folgende Lied »Nacht in Rom« wiederum von Kinkel, hat musikalisch wie poetisch etwas Verdämmertes, Mondenstilles. Die Schlussnummer »Venezia« von Alfred Meissner beginnt mit einem ähnlichen melodischen Motiv wie Nummer 3, wobei freilich das Colorit ein anderes, weichgedämpftes ist. Das Ganze leidet vielleicht an allzu grosser Breite und Monotonie, trifft aber den Ton träumerischer Trauer über die versunkene Herrlichkeit der Lagunenstadt schön.

Sämmtliche besprochene Liederhefte, deren musikalischer Gehalt keineswegs auf der Oberfläche schwimmt, sondern perlengleich aus der Tiefe geboben werden will, verdienen die Beachtung aller gebildeten Sänger und Sängerinnen in hohem Maasse und verbürgen uns weitere Früchte eines zur Abklärung gelangten Talentes, das seine eigenen Wege geht und in dem sich künstlerisches Wollen und freudiges Vollbringen die Wage halten.

A. Niggli.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Bernhard Scholz, Fünf Lieder für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 44. Breslau, Hainauer. 2 ℳ 50 ₰.

—— **Skizzen** für Pianoforte. Op. 52. 8 Hefte. Leipzig, Kistner.

—— **Länder** für Clavier. Op. 50. Leipzig, Kistner. 1 ℳ 50 ₰.

Wir haben von den obigen Arbeiten eines der geschätztesten unter den lebenden Componisten mit Interesse und wahrer innerer Befriedigung Kenntniss genommen. Scholz, durch grössere Arbeiten für Gesang und Instrumente längst vortheilhaft bekannt, bewegt sich auch in diesem kleineren Genre mit Geschmack und richtigem Takte. Wir gewahren überall eine leichte Erfindung abgerundeter und wohlklingender musikalischer Gedanken, welche, wenn sie auch da und dort an bekannte Muster anklingen, doch einen selbstständigen Zug nicht verkennen lassen. Scholz weiss mit Bestimmtheit und ohne jede Unklarheit zu sagen, was er sagen will; was er aber sagt, ist immer etwas wahr und edel Empfundenes, und wendet es sich auch nicht gerade immer an die tiefsten Tiefen des Gemüthslebens, so regt es dasselbe überall in sympathischer Weise an und erquickt durch die Anschauung eines echt künstlerischen Wollens. Die äussere Technik ist überall eine musterhafte; in der Entwicklung der Motive, in der Gestaltung der Sätze, in der Modulation bewährt der Componist das volle Geschick und den gebildeten Takt des gereiften Künstlers und zeigt namentlich einen Vorzug, der gerade in unserer Zeit hervorgehoben zu werden verdient: die Massshaltung in der Verwendung der Mittel, die Fähigkeit, auch mit geringem Aufwande die beabsichtigte Wirkung leicht und sicher zu erreichen. Diese Eigenschaften gewinnen gerade in den Stücken von kleinerem Umfange eine besondere Wirksamkeit; und so sind die obigen Stücke ganz geeignet, von der Eigenart des Künstlers ein zutreffendes und klares Bild zu geben.

In den fünf Liedern, zu denen Texte von Goethe, Lenau und Kl. Groth gewählt sind, ist eine Fülle wahrer und warmer Empfindung niedergelegt. Die Melodien sind einfach, ausdrucksvoll und den Worten sich wohl anschmiegend; die Begleitung massvoll behandelt, doch überall den Ausdruck durch feine Züge bebend. »Das Mondlicht« (Nr. 4, E-moll C) drückt eine voll das Gemüth beherrschende, doch sich zurückhaltende Sehnsucht glücklich aus; der Fortgang der Melodie gemahnt zuweilen an Brahms'sche Weise, namentlich in der geschickt angewendeten Transposition; die Rückführung aus der entfernten Tonart ist trefflich gelungen. Leidenschaftlicher, auch in der Modulation kühner ist das zweite Lied (»Zweifelnder Wunsch«, As-dur C), welches im festen Rahmen doch dem wechselnden Ausdrucke der Worte mit Glück gerecht wird. Einfach, doch sehr ansprechend, ist das Goethe'sche »An Lina« (B-dur C) behandelt; den Zweifel, ob sich dieses Gedicht eigentlich zur Composition eigne, beschwichtigt der Componist durch eine sehr anmuthige einfache Melodie, die aber doch einer wohl

Digitized by Google

vermittelten Steigerung bei dem »Zerreissen des Herzens« sich fähig zeigt. Der Ton naiver Anmuth gelingt dem Componisten noch besser in dem Klaus Groth'schen Liede »Der Bach« (F-dur 3/4), in welchem sich über der leise murmelnden und rollenden Begleitung eine Melodie erhebt, die den volksthümlichen Charakter mit Glück trifft. Ein ernstes, tief empfundenes Gegenstück, in welchem wiederum, wie uns dünkt, Brahms'scher Einfluss sichtbar wird, ist die Composition von Goethe's Lied »An Lila« (»Im holden Thal« u. s. w., As-dur C). Hier geht insbesondere die Begleitung in zarter, sinniger Weise ihren eigenen Gang.

Die Pianoforte-Skizzen Op. 52 tragen sämmtlich besondere Ueberschriften und kündigen sich dadurch als Charakterstücke in der in neuerer Zeit beliebten Weise an. Sie gehören ohne Zweifel zu den besseren unter denselben; und indem die bereits angeführten Vorzüge in denselben wiederkehren, tritt hinzu das bewusste Geschick claviermässiger Behandlung und die sichere Herrschaft über das Klangliche. Die einzelnen Titel lassen die feineren Beziehungen nur errathen; aber da wir es mit fest geformten und klar entwickelten Musikstücken zu thun haben, sind wir der Versuchung enthoben, nach diesen tieferen Beziehungen zu fragen, da wir ihrer Kenntniss zum unbefangenen Genusse der Musikstücke nicht bedürfen. Vielleicht geht ein tieferer Zusammenhang durch die einzelnen Stücke, wie in Schumann's Waldscenen oder Kirchner's Dorfgeschichten; der »Nachklang« als Schlussstück scheint das anzudeuten. Die »Frühlingsglocken« (Nr. 1, A-dur C, *Allegretto*) locken mit vollem, einschmeichelnden Klange hinaus, sie ertönen von allen Seiten; während eine tiefere Stimme die höhere ablöst, gesellen sich in der Höhe feinere und lebhaftere hinzu, man giebt sich dem anmuthigen Klingen, das der Componist fein in musikalische Form zu fassen weiss, gern gefangen. Es reift der »Entschluss« (Nr. 2, D-moll, C, *Allegro risoluto*); in straffen (zweitaktigen) Rhythmen, mit *Tempo rubato* untermischt und keck durch mannigfache Tonarten schreitend, drückt das Stück eine entschlossene Stimmung glücklich aus. Ein sanfterer, doch immer noch entschieden auftretender Zwischensatz in D-dur giebt dem hoffenden und verlangenden Elemente Spielraum. Zu sanftem Wellenschlage wiegt uns eine anmuthige »Barcarole« träumend ein (Nr. 3, C-dur 6/8, *Allegretto non troppo*); auch in diesem Stücke wirkt die Mittellage des Themas zu weichen Begleitungsfiguren in der Höhe sehr hübsch. »Die Schmiede« hat den Impuls zu einem kräftigen, emporstrebenden Thema gegeben, welches, ohne Malerei zu sein, den Eindruck unmittelbar wiedergiebt; daraus ist das vierte Stück (Des-dur 3/4, *Vivace assai*) knnstvoll gestaltet. Der kernige Grundton dieses Stückes klingt noch nach in dem folgenden Scherzo (D-moll 3/4, *Allegro con brio*), welches in den weichen, sanft aufsteigenden Figuren des Trios (D-dur) einen hübschen Gegensatz erhält. In diesem Stücke zeigt sich besonders das Geschick des Componisten, mit einfachen Mitteln zu wirken; mehrfach ist reine Zweistimmigkeit verwendet. An der Deutung des folgenden Stückes »Margarethe« (C-dur C, *Andante*) mag sich der Spieler abmühen; von zarteren Sehnsuchtsempfindungen wird er in demselben nichts finden; in breiten behaglichen Figuren und vollen Harmonien strömt ein volles Genügen, wie ruhiger Genuss des Daseins an uns vorüber. Das Stück wird dem Spieler, je öfter er sich mit demselben beschäftigt, um so werther werden. Als Gegenstück empfängt uns eine Elegie (D-moll 3/4, *Mesto, ma non troppo lento*), ausdrucksvoll klagend, wie bei einem unabweislichen Abschiede; die Klagen steigern sich, gehen aber schliesslich in eine ergebene Stimmung über, die in ihrem anmuthigen Ausdrucke, in dem öfteren Anhalten, gleichsam einer Hoffnung des Wiedersehens Ausdruck zu geben scheinen. Der bereits erwähnte Nachklang (B-dur C, *Adagio*) lässt in der vorangeweise synkopirten Gestaltung der Motive die Bewegung des Innern noch nachwirken, doch allmälig zur Ruhe kommen. Wir hoffen, dass diese Stücke, welche zwar geübte und geschmackvolle Spieler verlangen, aber doch nicht übermässige technische Schwierigkeiten bieten, recht Viele erfreuen mögen.

Die Ländler sind sechs kürzere Stücke in dem bekannten Rhythmus, einfache liedmässig geformte Sätze in zwei Theilen, zwei davon etwas ausgeführter mit Zwischen- resp. Gegensätzen; meist in raschem Tempo, der eine der grösseren (Nr. 4) langsam und nur mit einem raschen Zwischensatze. Auch diesen Stücken fehlt es nicht an feinen Zügen des Satzes und der Erfindung, insbesondere auch der echt claviermässigen Schreibart; im Ganzen aber stehen sie den vorher besprochenen Stücken an Gehalt bei weitem nicht gleich, sondern machen durchaus den Eindruck rascher, leicht hingeworfener Eingebungen, bei denen dann Kunst und feine Gestaltung nicht selten ersetzen muss, was der Lebendigkeit der Phantasie ermangelt. Den behaglich wiegenden, oft pikanten Ländlerton weiss er stellenweise ganz gut zu treffen. Musikalisch hat uns das fünfte Stück am meisten angesprochen; die Einfachheit im ersten und dritten erscheint uns nicht ganz natürlich und ungesucht; in Nr. 6 verstehen wir nicht, warum nach dem Gegensatze, der gewissermaassen als Trio erscheint, nicht der Hauptsatz vor der Coda wiederkehrt.

Dr. H. D.

ANZEIGER.

[470] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Moritz von Schwind's
Illustrationen
zu
FIDELIO.
In Kupfer gestochen von *H. Merz* und *G. Gonzenbach.*
Separat-Pracht-Ausgabe.
Mit Dichtungen von Hermann Lingg.
Inhalt:
Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses. Erkennungs-Scene. Pistolen-Scene. Ketten-Abnahme.
Imperial-Format. Elegant cartonnirt.
Preis 12 Mark.

[471] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Recueil de Compositions
pour
Piano
par
Alex. W. A. Heyblom.
Op. 28.

No. 1. Idylle	. . . . .	Pr. M —. 80.
No. 2. Caprice	. . . . .	Pr. M 1. 50.
No. 3. Romance	. . . . .	Pr. M 1. —.
No. 4. Ballade	. . . . .	Pr. M 1. 50.
No. 5. Nocturne	. . . . .	Pr. M 1. —.
No. 6. Etude caractéristique	.	Pr. M —. 80.

Digitized by Google

[478] **J. Stockhausen's Gesangschule** in Frankfurt a. M. 45 Savignystr. Eröffnung des Schuljahres am 28., 29., 30. September. *Prospecte gratis.*

[479] Soeben erschienen in meinem Verlage mit Verlagsrecht für alle Länder:

OUVERTURE

(C dur)

für grosses Orchester

componirt von

Albert Dietrich.

Op. 35.

Partitur netto ℳ 7,50. Orchester-Stimmen netto ℳ 18,75. (Violine 1, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass à netto ℳ 1,20.)
Clavier-Auszug zu vier Händen vom Componisten ℳ 3,—.

Symphonie

(No. 2 Es dur)

für grosses Orchester

componirt von

Friedr. Gernsheim.

Op. 46.

Partitur netto ℳ 18,—. Orchester-Stimmen netto ℳ 36,—. (Violine 1, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass à netto ℳ 1,—.)
Clavier-Auszug zu vier Händen vom Componisten ℳ 10,—.

Leipzig und Winterthur,
Mitte September 1882. **J. Rieter-Biedermann.**

[474] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Sechs Lieder

für

Bariton

mit Begleitung des Pianoforte

componirt

von

Heinrich Michelis.

(Auswahl aus dem Nachlasse.)

Complet Pr. 3 ℳ.

Einzeln:

No. 1. Untreun: »Dir ist die Harrschaft längst gegeben«, von *Ludwig Uhland* . . . . . Pr. ℳ 0,80.
No. 2. Maienthau: »Auf den Wald und auf die Wiese«, von *Ludwig Uhland* . . . . . Pr. ℳ 0,50.
No. 3. Jägers Abendlied: »Im Felde schleich' ich still und wilde«, von *J. W. von Goethe* . . . . . Pr. ℳ 0,80.
No. 4. »O! bist du, wie ich träume«, von *August Wolf* . Pr. ℳ 0,80.
No. 5. Der Schmied: »Ich hör' meinen Schatz, den Hammer er schwingen«, von *Ludwig Uhland* . . . . . Pr. ℳ 0,50.
No. 6. Abschied: »Was klinget und singet die Strasse herauf?« Romanze von *Ludwig Uhland* . . . . . Pr. ℳ 1,00.

[478] Im Verlage von *J. Rieter-Biedermann* in Leipzig und Winterthur ist erschienen und kann durch jede Buch- oder Musikalienhandlung bezogen werden:

Nottebohm, Gustav, Beethoven's Studien. Erster Band. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Preis netto 15 ℳ.

—— **Beethoveniana.** Aufsätze und Mittheilungen. Preis netto 7 ℳ.

[470] # Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Brüll, Ignaz, Op. 43. **Vier Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. ℳ 3,—.
—— Op. 44. No. 1. **Valse-Impromptu** für das Pianoforte. ℳ 1,—.
—— Op. 44. No. 2. **Kleine Studie** für das Pianoforte. ℳ 1,50.
—— Op. 45. **Thema mit Variationen** für das Pianoforte. ℳ 2,—.
—— **Bretonische Melodien** für Pianoforte frei bearbeitet.
No. 1. Melodie. — No. 2. Ballade. ℳ 2,—.
—— Dieselben für Pianoforte zu vier Händen. ℳ 2,50.
Götze, Heinrich, Musikalische Schreib-Uebungen. (Zugleich auch Singübungen.) Gr. 8°. quer. ℳ 1,—.
Lumbye, H. C., Traumbilder. Phantasie für Orchester. Für Violine (mit Begleitung einer zweiten Violine ad libitum) übertragen von Friedrich Hermann. ℳ 1,75.
Mozart, W. A., Maurerische Trauermusik (Köch.-Verz. No. 477) für 2 Violinen, Viola, Bass, zwei Oboen, Clarinette, Bassethorn, Contrafagott und zwei Waldhörner (oder zwei Bassethörner).
Für Pianoforte und Harmonium (oder zweites Pianoforte) bearbeitet von Paul Graf Waldersee. ℳ 1,—.
Raff, Joachim, Op. 44. **Grande Sonate** pour le Piano. Nouvelle Edition, entièrement transformée par l'Auteur. ℳ 8,50.
Reinecke, Carl, Op. 181. **Zehn Kinderlieder** für eine Singstimme mit leichter Clavierbegleitung. Siebentes Heft der Kinderlieder. ℳ 2,25.
Rubinstein, A., Op. 24. **Trois Caprices** pour le Piano. Nouvelle Edition revue par l'Auteur. ℳ 3,—.
Schumann, Robert, Op. 89. **Eigenerlieben.** Gedicht von *Emanuel Geibel* für kleinen Chor mit Begleitung des Pianoforte. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen mit Begleitung von Violine und Violoncell von C. Banchard. ℳ 1,50.

Mendelssohn's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Einzelausgabe.

Serie I. **Symphonien für Orchester.**
No. 2. Zweite Symphonie (ine dem Lobgesang Op. 52) in B dur. Partitur ℳ 9,50. Stimmen ℳ 7,50.

Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Serienausgabe. — Partitur.

Serie XIV. **Quartette für Streichinstrumente.** No. 24—30. ℳ 4,50.
Serie XIV. Quartette für Streichinstrumente. Complet. Brosch. in einem Bande. ℳ 25,50.
Dieselben nleg. geb. ℳ 27,50.
Serie XXIV, No. 37. Supplement, zu Serie V. Opern.
L'Oca del Cairo. Komische Oper. (Köch. Verz. No. 422.) ℳ 4,50.

Einzelausgabe. — Partitur.

Serie VI. **Arien, Duette, Terzette und Quartette mit Begleitung des Orchesters.** Erster Band. No. 13—18. ℳ 6,75.
No. 13. Arie für Sopran. »Voi avete un cor fedele«. (K. Nr. 217.) ℳ 1,05. — 14. Recitativ und Aria (Rondo) für Alt. »Ombra felice«. (K. No. 255.) ℳ 1,05. — 15. Arie für Tenor. »Clarice, cara mia sposa«. (K. Nr. 256.) 16. ℳ. — 16. Scene für Sopran. »Ah Io previdi«. (K. No. 272.) ℳ 1,25. — 17. Recitativ und Aria für Sopran »Alcandro lo confesso«. (K. No. 294.) ℳ 1,20. — 18. Arie für Tenor »Se ai labbro mio non credi«. (K. No. 295.) ℳ 1,05.

Einzelausgabe. — Stimmen.

Serie VIII. **Symphonien.**
No. 29. Symphonie. Gmoll C. (Köch.-Verz. 183.) ℳ 3,75.
No. 29. Symphonie. Adur C. (Köch.-Verz. 201.) ℳ 3,45.

Palestrina's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Partitur.

Band XIII. **Messen.** Viertes Buch. ℳ 15,—.

Robert Schumann's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Herausgegeben von Clara Schumann.

Einzelausgabe.

Serie IX. **Grössere Gesangwerke mit Orchester oder mit mehreren Instrumenten.**
No. 20. Op. 71. Adventlied für Sopran-Solo und Chor mit Orchesterbegleitung.
Partitur ℳ 7,—. Stimmen ℳ 11,50. Clavierauszug ℳ 3,75.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Am Rabensteinplatz 2. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 16 Mk. Vierteljährliche Präenum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 20. September 1882. **Nr. 38.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Neue Compositionen Theodor Kirchner's. — Parsifal-Literatur (t. Rich. Wagner's Parsifal. Erste Aufführung am 26. Juli 1882 zu Bayreuth. Besprochen von Max Kalbeck). — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst das dritte Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das vierte Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. **J. Rieter-Biedermann.**

Neue Compositionen Theodor Kirchner's.

Theodor Kirchner hat, nachdem wir vor zwei Jahren in dieser Zeitschrift seiner ausführlich gedachten, wiederum eine Fülle duftiger Blüthen über uns ausgeschüttet. Jeder, der wahre Empfindung, sinnige und feine Gestaltung, endlich sichere Beherrschung des Klanges und des Colorits zu schätzen weiss, wird sich dieser neuen Gaben wieder recht erfreuen. Mag auch in der grossen Fülle nicht jedes einzelne Stück wieder etwas Neues und Ungesagtes bringen, so lässt man sich doch auch das Bekannte in etwas verändertem Gewande gern wieder vorführen; wer einmal in irgend einem Stücke der Kirchner'schen Muse näher getreten ist, wird wissen, dass man nie ohne poetische Anregung von ihr scheidet, und jedenfalls nie den echten Künstler verkennen kann, der mit Besonnenheit und Geschmack seine Weise gestaltet und dem Clavier seine reizendsten Wirkungen zu entlocken weiss. Wir möchten daher von neuem Anlass nehmen, auf den feinsinnigen und liebenswürdigen Meister hinzuweisen, der in der Stille, seinem Berufe treu, erfreuende Gaben zu bieten fortfährt, welche der Beachtung mehr werth sein dürften wie Vieles von dem, was sich heutzutage mit Ostentation in den Vordergrund drängt. Wir geben in Kürze eine Uebersicht der uns vorliegenden neueren Compositionen Kirchner's.

Vier Elegien für Pianoforte von **Theodor Kirchner.** Op. 37. Breslau, Julius Hainauer. 3 ℳ.

Wir haben es, was schon der Titel andeutet, mit sanft bewegten Stücken von klagendem Ausdrucke zu thun. Sie haben durchaus den Zuschnitt, den wir auch bei ähnlichen Arbeiten der früheren Zeit wahrnahmen; auch ist die Grundstimmung keine wesentlich andere, als die schon mehrfach zum Ausdruck gebrachte; aber durch den Reiz einer innigen Melodik, durch Feinheit der Modulation und der thematischen Arbeit, in welcher die Verwendung der Imitation zuweilen ungezwungen auftritt und überrascht, sowie durch den bei Kirchner selbstverständlichen Wohlklang des instrumentalen Satzes erfreuen auch diese Stücke wieder in hohem Grade; man ist bei den ersten Tönen der Alltagssphäre entrückt und von dem anmuthigen Zauber dieser Gebilde, die ganz in romantischer Färbung glänzen, angezogen. Nr. 1 (F-moll $^3/_4$, *poco Andante*), ein leise klageodes, eiohaltlich empfundenes Stück, klingt stelleoweise ein wenig an Brahms an, ohne dass darum von Nachahmung zu sprechen wäre. Durch den Vorhalt in der Mittelstimme beim vermiodorten Septimenaccorde wird auch hier wieder, wie auch sonst schon, ein eigenartiger Reiz hervorgebracht. Durch Vereinigung reizender Melodik und kunstvoller Mehrstimmigkeit zeichnet sich das zweite Stück aus (F-dur $^2/_4$, ruhig, singend). Nr. 3 (A-moll $^3/_8$, *poco lento, espressivo*) schlägt einen mehr wehmüthigen Ton an, ergeht sich in chromatischem Melodienzuge, zeigt dabei in der bewegteren Entwicklung ein paar kleine, wenn auch vorbereitete harmonische Härten. Sehr zart und anmuthig bewegt, im Fortgange von glücklich steigendem Ausdrucke ist das vierte Stück (F-dur $^3/_4$, *Andantino*), in der Modulation geschickt, zuweilen nicht ohne eine gewisse Kühnheit, aber dabei den Ausdruck einer resigoirteo Ruhe bis zu Ende glücklich bewahrend.

Auf diese Elegien folgen in der Reihe der Werke

Zwölf Etüden für Pianoforte von **Theodor Kirchner.** Op. 38. 4 Hefte à 2 ℳ 50 ₰. Breslau, Hainauer.

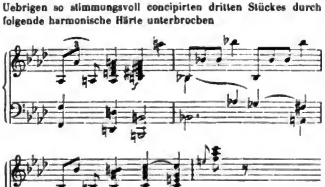
Bei diesen Etüden wiegt, wie man bei Kirchner erwarten wird, der musikalische Zweck gegenüber dem blos instructiven bei weitem vor. Auf Ausbildung besonderer virtuoser Künste, ausgesuchter technischer Schwierigkeiten ist es hier in keiner Weise abgesehen; die Stücke namentlich der beiden ersten Hefte wird ein einigermaassen geübter Spieler kaum technisch schwer nennen können. Dass sie aber die Hand im gleichmässigen Vortrage, im sicheren Treffen, in der Herrschaft über die feineren Nüancen des Ausdrucks, Bindung und Staccato, Vollgriffigkeit und gesangvollem Spiele zu üben reichlichen Stoff gewähren, zeigt jeder Ueberblick über diese reiche Sammlung, und der musikalische Gehalt der Stücke bietet für den Geschmack, für die Fähigkeit, den musikalischen Faden zu erkennen, den Ausdruck zu treffen, das Wichtige hervorzuheben und die Stimmen in gutes Verhältniss zu einander zu setzen, die vielfachste Veranlassung. So sind die Stücke belehrend, ohne dass sich dieser Zweck ausschliesslich in den Vordergrund

Digitized by Google

drängt; wir wissen nicht, ob dieselben alle ursprünglich dazu bestimmt waren, Etüden zu sein.

Der Form nach kommen sie im Ganzen den übrigen Stücken gleich; es sind Einzelgebilde mit bestimmten Themen, die sich in der bei Kirchner beinahe feststehenden Form liedmässig entwickeln, und in abgerundeter, durch Gegensätze belebter Gestaltung; grosse ausgeführte Sätze, etwa gleich den Chopin'schen Etüden, hat er nicht geben wollen. Der Natur der Sache nach überwiegen die Stücke in bewegterem Tempo; doch haben auch mehrere Stücke getragenen Charakters technisch interessante Aufgaben zu erfüllen. Im Ganzen wird, wer diese Kirchner'schen Etüden beherrscht, für das Spiel der Kirchner'schen Claviermusik überhaupt sehr gut vorgebildet sein, daneben aber auch für den Vortrag anderer moderner Meister, wie Schumann, Schubert, sehr wesentlich gewonnen haben.

Die grosse Zahl der in dieser Sammlung vereinigten Stücke verbietet uns, auf alle im Einzelnen einzugehen. Das erste Heft bietet namentlich in Nr. 1 und 3 Stücke von echt Kirchner'scher Anmuth und Reinheit; nur ist der Mittelsatz des im Uebrigen so stimmungsvoll concipirten dritten Stückes durch folgende harmonische Härte unterbrochen

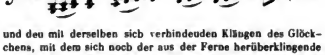


die uns von neuem den Wunsch nahelegt, dass der verehrte Componist möglichst in den Grenzen des natürlich Angemessenen, in den er sich ja mit so viel Anmuth bewegt, bleiben und sich gewagter Combinationen enthalten möge. Im zweiten Hefte hat uns das dritte Stück [Nr. 6 der Sammlung] besonders angesprochen, in welchem ein naiv-herzlicher Ton uns gefangen nimmt; die beiden vorhergehenden lassen das technische Moment überwiegen. Auch das sanft wiegende Stück Nr. 7 (das erste des dritten Heftes, H-dur $^{12}/_{8}$) ist ausserordentlich anmuthig, und voll feiner Züge auch das Schlussstück der Sammlung (C-dur $^{4}/_{4}$), wo der Wechsel der Tonlage der Melodie mit grossem Geschicke, auch für den Vortrag sehr anregend, behandelt ist. An die Technik stellen die Stücke der beiden letzten Hefte grössere Anforderungen.

Eine weitere Sammlung betitelt er

Dorfgeschichten. 14 Clavierstücke von **Theodor Kirchner.** Op. 39. 2 Hefte à *M* 3,50. Breslau, Hainauer.

Die poetischen Hinweisungen zur Förderung des Verständnisses werden seit Schumann's Vorgange immer noch vielfach angewandt, und es ist ja nicht zu läugnen, dass die Anregung zu einer bestimmteren Auffassung, zu einer deutlicheren Ahnung des poetischen Inhaltes in weiteu Kreisen der Musik treibenden Welt von gutem Erfolge gewesen ist. Die Schumann'schen Waidsceneu, an welcbe wir bei diesen Dorfgeschichten erinnert wurden, haben eben durcb diese Hinweisungen einen grossen Theil der tiefen Wirkung erlangt, den ihr unvergleichlicher Zauber auch ohne dieselben hätte ausüben können. Zu einer Vergleichung wollen wir aber damit nicht auffordern, und würden damit auch sicher der Absicht unseres Componisten nicht entsprechen; die volle Anspruchslosigkeit dieser kleinen und zarten Gebilde widerstreht durchaus dem Versuche, kühnere poetische Intentionen in dieselben hineinlegen zu wollen. Wie uaiv nimmt sich gleich das erste Stück aus: »Grossvater erzählt von der guten alten Zeit« (Es-dur C); in die harmlose treuherzige Melodie mischt sich die Erinuerung an eine fremde Volksweise, die in früher Jugend aufgeuommen war, niedlich ein. »Unter der Eiche« nennt sich ein Stück von ruhig beschaulicher Stimmung, in wohlklingenden Figuren und Harmonieu behaglich sich wiegend (Es-dur C). Auch der Humor soll sein Recht haben, und so verliert sich ein »verdriesslicher Fagottist«, der vielleicht Besseres kennt als auf dem Dorfe zu spielen, in diese Umgebung (Es-moll $^{2}/_{4}$, etwas laugsam). Zur musikalischen Darstellung des »schlechten Wetters« (C-moll C, *Allegro*) ist Kirchner's zarte und harmonische Muse nicht geschaffen; der Aublick des »Regenbogens« jedoch (F-dur $^{2}/_{4}$) entlockt ihr wieder warme anmuthvolle Weisen, und »Im Mondenscheine (F-dur C) träumt sie im Dorfe eben so selig und mit den gleicheu Gedaukeu und Weisen wie im Walde oder wo es auch sei. Denn überhaupt werden wir in dieser Sammlung nicht etwa in das volle ländliche Lebeu des Dorfes versetzt; es ist immer der fein gebildete, in poetisch romantischen Vorstellungen aufgewachsene Städter, der auch einmal aus dieser an sich fremdartigen Sphäre Anregung entnimmt. So sind denn die eingeflochtenen Tänze (6. Menuett, F-dur $^{3}/_{4}$, 10. Ländler, G-dur $^{3}/_{4}$, selbst 12. Bauerntanz, G-dur $^{2}/_{4}$) zwar alle lebendig und sauber ausgeführt und stellenweise ganz originell, geben aber keineswegs das naive Behagen des Landbewohners wieder, sondern behalten alle die Züge subjectiver Empfindung des fremden Zuschauers. Von manchen Stücken weiss man nicht recht, wie sie bieher kommen, z. B. dem Gondellied (Nr. 11, G-moll $^{2}/_{4}$) so hübsch und sinnig dasselbe an sich ist, oder dem Zwiegesange (No. 9, D-dur $^{6}/_{8}$), der viel zu sehr moderne Romantik enthält, als dass er im Munde fröhlicher Dorfschöuen gedacht werden könnte; übrigens ein überaus hübsch erfundenes, in seiner klaren Gestaltung und Rundung höchst erfreuliches Stück. Die Ingredienzien, welche zu Jagdliedern [vgl. Nr. 8, F-dur $^{12}/_{8}$] zu verwenden sind, sind wohl allgemein recipirt; das Kirchner'sche wird neben vielem Aehnlichen seinen Platz mit Ehren behaupten. Einen ganz originellen Gedanken giebt er in dem 14. Stücke »Bruder Eduard muss läuten geh'n« (G-dur $^{2}/_{4}$) Ausdruck; vielleicht irgend einem persönlichen Erlebnisse entsprungen, wird das Stück mit seiner freundlich ermunternden Hauptmelodie



und den mit derselben sich verbindenden Klängen des Glöckchens, mit dem sich noch der aus der Ferne herüberklingende Orgelklang mit Bruchstücken getragener Choralmelodie sich mischt, jedem verständlich und lieb werden. Die Sammlung beschliesst ein ernst getragenes Stück »Zum Abschied« (C-dur $^{2}/_{4}$), ähnlich wie Schumann seine Waidscenen mit einem solchen schoss; dem Inhalte nach sind freilich beide Stücke ganz verschiedeu.

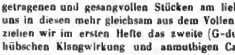
Eine fernere Sammlung nennt der Compouist

Blumen zum Strauss. 12 Clavierstücke von **Theodor Kirchner.** Op. 44. 4 Hefte à 2 *M*. Breslau, Hainauer.

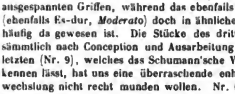
Wir dürfen uns über dieselben kürzer fassen. Die Form der Stücke, die Entwicklung des Satzes, Modulation und Clavier-

Digitized by Google

technik, weist wenig Verschiedenes im Vergleich mit den früheren Sammlungen auf; manche Themen und Gedanken sind im Charakter und der harmonischen Entwicklung früheren so ähnlich, dass man sie fast als Variationen derselben ansehen möchte. Lassen uns also diese Stücke den Componisten in keiner Weise von einer neuen Seite erkennen, so wird man doch kaum ein Stück finden, in dem nicht irgend ein feiner Zug der Modulation und Klangwirkung überraschte, und wie jedes einzelne der Ausdruck in sich geschlossener Künstlerpersönlichkeit ist, die alles Triviale und am Wege Liegende verschmäht, so werden sie auch den Geschmack des Spielers und Hörers ans Gute gewöhnen helfen. Mag sich denn jeder von den Tonblumen, die er hier in Fülle wachsen findet, diejenigen zum Winden des Strausses wählen, die in seinem Gemüthe den lebhaftesten Wiederhall finden; uns ist Kirchner immer in den getragenen und gesangvollen Stücken am liebsten, er scheint uns in diesen mehr gleichsam aus dem Vollen zu schöpfen. So ziehen wir im ersten Hefte das zweite (G-dur $^3/_4$) mit seiner hübschen Klangwirkung und anmuthigen Cantilene vor; im zweiten Hefte das sinnige Es dur-Stück (Nr. 4), mit den weit ausgespannten Griffen, während das ebenfalls anmuthige Nr. 5 (ebenfalls Es-dur, *Moderato*) doch in ähnlicher Form schon zu häufig da gewesen ist. Die Stücke des dritten Heftes ragen sämmtlich nach Conception und Ausarbeitung hervor; in dem letzten (Nr. 9), welches das Schumann'sche Vorbild nicht verkennen lässt, hat uns eine überraschende enharmonische Verwechslung nicht recht munden wollen. Nr. 10 hat folgendes einfache Thema



wir wissen nicht, ob bei folgender Wiederkehr desselben in der Mittelstimme



nicht vielleicht an der bezeichneten Stelle ein Stichfehler vorliegt. Die beiden letzten Stücke der Sammlung stehen nicht auf gleicher Höhe wie die meisten der übrigen.

Einen etwas höheren Flug nimmt er in der folgenden Sammlung:

Sechs Clavierstücke von **Theodor Kirchner.** Op. 45. Leipzig, Kistner 3 *M*.

Die Stücke haben sämmtlich noch besondere Aufschriften: **Ballade** (As-dur $^2/_4$, Einfach, ruhig), **Mazurka** (As-dur $^3/_4$, etwas gemessen), **Novellette** (Des-dur $^3/_4$, sanft bewegt), **Mazurka** (A-dur $^2/_4$, *Tempo giusto*), **Intermezzo** (F-dur $^2/_4$, sehr ruhig, doch nicht schleppend), **Romanze** (B-dur $^2/_4$, *Andante espressivo*). Es ist bei Kirchner überflüssig, hervorzuheben, dass alle Stücke geschmackvoll erfunden und mit Geist und Geschick, namentlich in der Harmonik und dem claviermässigen Satze ausgearbeitet sind; wir sind bei jedem Stücke sofort über alles Alltägliche hinweggehoben und in den Ideenkreis einer durchaus eigenartigen Künstlernatur gebannt. Insbesondere sind die beiden Mazurken, zumal bei ihnen einheitlicher Grundcharakter vorgezeichnet ist, charakteristisch und wirkungsvoll. Bei den übrigen Stücken scheinen zum Theil besondere Ideen und Impulse wirksam zu sein, welche die Gestaltung derselben bestimmen, die aber nicht gleich verständlich werden; so beginnen z. B. Ballade und Intermezzo mit sehr einfachen, anmuthig wiegenden Motiven und geben dann allmälig in unruhige Bewegung und entlegene Tonarten über, ohne dass man sogleich ahnt, was damit bezweckt sei. Im Ganzen aber darf man den Stücken dieser Sammlung anderen gegenüber eine hervorragende Bedeutung beilegen.

Die folgende Sammlung:

30 Kinder- und Künstler-Tänze von **Theodor Kirchner.** Op. 46. 3 Serien (zus. 17 *M*.). Breslau, Hainauer.

wenden sich an ein grösseres Publikum und sind auch ganz geeignet, in weiteren Kreisen, in welche sie hoffentlich Eingang finden werden, Interesse und Verständniss für die Intentionen unseres Künstlers zu wecken. Die Aufschrift will nicht etwa sagen, dass die Stücke leichter und auch von weniger Entwickelten spielbar seien; sie verlangen alle die gleichmässig und sauber ausgebildete Technik des Kirchner'schen Clavierstiles. Die Bezeichnung will vielmehr wohl sagen, dass eine grosse Zahl dieser Stücke leichter concipirt und an das Verständniss auch solcher sich wendend zu betrachten seien, welche noch im Lernen begriffen sind; auch zeigen die Stücke selbst, dass das Absehen hierauf gerichtet gewesen ist. Kirchner behandelt die Tanzformen sehr glücklich, er weiss den pikanten Reiz der rhythmischen Bewegung durch reizvolle Harmonik und schöne Klangwirkung zu veredeln; seine musikalisch-vornehme Natur hindert ihn dabei, jemals ins Triviale zu fallen. Nicht alle Stücke dieser Sammlung stehen auf gleicher Höhe der Erfindung; es ist nicht möglich, in einer und derselben Gattung fortgesetzt neu zu erscheinen, und manche Stücke könnte man als Träumereien, Studien, Phantasien am Claviere bezeichnen. Aber wo uns auch ein Stück begegnet, wie z. B. das in H-dur Nr. 28, wo über der wiegenden dreitheiligen Bewegung eine träumende melodische Figur im *Tempo rubato* sich ausbreitet, weiss man, dass man es mit einem Meister des Satzes und der Technik zu thun hat. Auch kleidet ihn mitunter ein Ton naiver Herzlichkeit, wie in Nr. 6 des ersten Heftes, sehr gut. Im Allgemeinen wird sich jeder, der sich dieser reichen Sammlung nähert, an derselben erfreuen und das ihm Sympathische herausfinden.

Weiter liegen uns vor:

Federzeichnungen. Neun Clavierstücke, componirt von **Theodor Kirchner.** Op. 47. 3 Hefte à 2 *M*. Leipzig, Forberg. (Jul. Schulhoff gewidmet.)

Der anspruchslose Titel lässt nicht ahnen, was diese Stücke bieten; auch ist er insofern nicht hinlänglich bezeichnend, als es ihnen neben der im Ganzen einfachen und leicht verständlichen Conception an feiner harmonischer Ausarbeitung, also an dem Colorit zur Zeichnung, durchaus nicht fehlt. Es zeichnen sich diese Stücke aber vorzugsweise in melodischer Hinsicht aus und lassen eine ganz besondere Sicherheit und feste Gestaltung der Themen erkennen, die naiv und sinnig erfunden, in natürlicher Einfachheit und Maasshaltung sich entwickeln und zu ihrer Wirkung keines grossen Apparates von Durcharbeitung und Schmuck der Technik bedürfen. Die Anklänge an diejenigen Meister, nach denen Kirchner in früher Zeit vorzugsweise seinen Stil gebildet hat, namentlich Schumann, treten noch mitunter hervor; daneben aber erscheint mehrfach ein frischer naiver Ton, und dann wieder jene zarten sinnigen Weisen, welche so recht das Eigenthum des Componisten sind und durch die er am unmittelbarsten wirkt. Wir wüssten kaum ein einzelnes der Stücke als vor den andern hervorragend zu

Digitized by Google

nennen; sie sind sämmtlich, und namentlich der Erfindung nach, unter den Erzeugnissen seiner Muse hervorragend.

Die folgende Sammlung will ein Gruss an einen Freund sein:

An Stephen Heller. 12 Clavierstücke von **Theodor Kirchner.** Op. 51. 3 Hefte à 4 ℳ. Leipzig, Hofmeister.

Es ist natürlich, dass der Freundesgruss, der die Individualität und Empfindungsweise des Abwesenden im Geiste vor Augen hat, nach Sprache und Ausdruck sich dieser zu nähern und den gemeinsamen Boden zu finden sucht, auf welchem das gegenseitige Verständniss um so sicherer erwächst. Wenn Kirchner daher einer Sammlung von Stücken jene Aufschrift nicht allein als Widmung, sondern als charakteristische Bezeichnung der Stücke giebt, so muss daraus geschlossen werden, dass er sich in denselben an den Stil Stephen Heller's zu erinnern beabsichtigte. In gewissen Einzelheiten liessen sich ja auch vielleicht verwandtschaftliche Züge finden; jene Töne weicher Melodik (die nun freilich bei Heller vielfach in Weichlichkeit ausartet), dabei die leicht fliessenden, auf beide Hände gleichmässig vertheilten Clavierpassagen stehen auch Kirchner zu Gebote, und wenn Heller auch da, wo der instructive oder virtuose Zweck vorwiegt, doch immer die Darstellung eines ansprechenden musikalischen Gehaltes erstrebt, so ist das bei Kirchner ebenso sehr der Fall, dessen Muse allerdings tiefer, reicher, wärmer, kräftiger ist. So tritt denn in den Stücken dieser Sammlung vor allem eine leicht fassliche Melodik, und zwar meist in zarten, gebundenen Gängen von ruhigem Ausdrucke hervor, und daneben Verzierung derselben durch bewegtere Figuren, Verlegung in untere Stimmlage u. s. w. Da nun Kirchner's Eigenart ihn auch hier nicht verlässt, so üben die Stücke durch das theilweise Eingehen in eine andere Weise eine ganz besondere Anziehungskraft; die brillanten Passagen, die ab und zu begegnen, stehen ihm in diesem Zusammenhange besonders gut; und so gehören diese Stücke unzweifelhaft zu dem Anziehendsten, was er geschrieben. Es gilt dies gleichmässig von allen Stücken; es erscheint nicht erforderlich, einzelne besonders hervorzuheben. Wer das erste, einfach und herzlich beginnende Stück (E-moll $^3/_4$), welches sich weiter zu einer warmen Fülle entwickelt, mit innerem Behagen in sich aufgenommen, wird gewiss nicht ruhen, bis er auch die übrigen sich angeeignet hat.

Als letzte Sammlung liegt uns diesmal vor.

Ein neues Clavierbuch von **Theodor Kirchner.** Op. 52. 3 Hefte à 1 ℳ 50 ₰. Leipzig, Forberg.

Auch dies ist, gleich allen anderen, eine Sammlung einzelner selbständiger Stücke, im Ganzen 12. Dieselben sind ersichtlich einfacher concipirt und rascher ausgearbeitet wie die früheren und stehen namentlich den letztgenannten Sammlungen an Bedeutung entschieden nach; Einzelnes hätte vielleicht zurückbehalten werden dürfen. Doch scheint uns, dass der Componist in diesen Stücken, die auch technisch weit geringere Schwierigkeiten bieten, dem Bedürfnisse Lernender hat dienen wollen, denen denn allerdings für Technik und Geschmack hier eine bei weitem bessere Kost geboten wird, wie in zahlreichen anderen zu diesem Zwecke geschriebenen Sachen. Dass auch diese Stücke mit Feinheit gesetzt sind und überall durch Wohlklang und Ebenmass erfreuen, bedarf keines Wortes. Wir ziehen die Stücke des mittleren Heftes den übrigen vor; doch zeichnet sich auch das letzte durch naiv scherzenden Ton vortheilhaft aus.

Zum Schlusse haben wir bei allen Publicationen Kirchner'scher Werke noch die sehr geschmackvolle Ausstattung seitens der Herren Verleger zu rühmen.

(Schluss folgt.)

Parsifal-Literatur.

1. **Rich. Wagner's Parsifal.** Erste Aufführung am 26. Juli 1882 zu Bayreuth. Besprochen von **Max Kalbeck.** Breslau, Schletter. 1883. 76 Seiten gr. 8.

Der Verfasser veröffentlichte 1876 auch über die Nibelungenaufführung einen Bericht, welcher jetzt in dritter Auflage erscheint; derselbe erhält nun hiermit eine Fortsetzung. Es sind Artikel, die für die »Wiener Allgemeine Zeitung« geschrieben wurden.

»Niemals empfand ich das Traurige meiner kritischen Lage, kein Wagnerianer zu sein, tiefer und schmerzlicher, als in diesen der Erlösung der Menschheit gewidmeten Hundstagen.« (S. 2.) Weil also, wie wir hiernach vermuthen dürfen, Herr Kalbeck seine 76 Seiten nicht mit enthusiastischem Bombast füllen wird, so müssen wir fragen, womit er sie denn in Wirklichkeit füllt. Der soeben angeführte Satz lässt schliessen, dass Witze und geistreiche Bemerkungen in der Broschüre dieselbe Rolle spielen, wie in den Berichten der Vollblut-Wagnerianer der Bombast. Der Verfasser ist gewandt im Ausdruck, geschickt im Auffinden von Vergleichungen und beherzt im Urtheil, besitzt also hinreichende Gaben, um die grosse Menge der Leser wenigstens vorübergehend für sich zu gewinnen.

Im »Prolog« spricht er seine Ansicht im Allgemeinen aus, und weil diese zur Kennzeichnung des Standpunktes, welchen er bei der Beurtheilung des einzelnen Werkes einnimmt, wichtig ist, theilen wir die Hauptsätze daraus mit. Das Bühnenweihfestspiel will er, heisst es S. 3, bei Seite lassen und als nüchterner Beurtheiler einfach das Bühnenspiel als solches auf's Korn nehmen. »An dieses allein muss ich mich halten, und ich gedenke dies ehrlich und besonnen zu thun, denn ich habe meinen Platz bezahlt als gewöhnlicher Sterblicher und besitze nicht das feine Unterscheidungsvermögen der Auserwählten, welche zwischen überzeugungstreuem und gesinnungslosem Gelde die verhängnissvolle Grenze ziehen, nachdem sie es genommen haben. Da wir also zwar nicht anserwählt, aber berufen sind, die Kosten dieser nationalen, wenn auch unpopulären Spiele mittragen zu helfen, darf es uns kein Narr verwehren, unsere eigene Meinung über dieselben unverhohlen auszusprechen. Als vor sechs Jahren die Fürsten und Völker Deutschlands der Einladung Wagner's folgten und in Bayreuth zusammenkamen, um zu sehen, wie beschaffen das endlich verwirklichte »Kunstwerk der Zukunft« wäre, welches bestimmt sein sollte, der deutschen Nation eine ihrem Wesen angemessene Kunst zu geben, würdig einer fortdauernden, die grossen materiellen Opfer lohnenden Pflege, und erkoren, den tonangebenden Vorsitz im Reiche der Idee zu führen, entsprach das Resultat in keiner Beziehung und nach keiner Richtung hin den gehofften Erwartungen. Enttäuscht war das Publikum, enttäuscht waren die Künstler, enttäuscht war der Schöpfer des Werkes. Das Publikum, soweit es nicht Partei bildete oder nur aus leerer Zerstreuungssucht dabei sein wollte, kam zu der Ueberzeugung, dass »Der Ring des Nibelungens zwar ein ausserge wöhnlich interessantes, an mannigfachen Schönheiten reiches, im Grunde aber unverständliches, widerspruchsvolles und ungesundes Product eines in theoretische Irrthümer verstrickten Geistes sei, welches schon vermöge seines unglaublich complicirten Apparates und seiner übertriebenen Prätensionen unmöglich zu einer Volksangelegenheit gemacht werden könne, gar nicht zu reden von der niederdrückend pessimistischen Tendenz, die im engsten Zusammenhange mit einer weltfeindlichen Philosophie nur auf die Sympathie weniger Gesellschaftsklassen zählen dürfe. Die Künstler — und hiemit sind nicht allein die bei der Aufführung unmittelbar Betheiligten gemeint — konnten sich der auffälligen Wahrnehmung nicht verschliessen, dass der crasse Realismus des ihnen Vorgeführten

Digitized by Google

nicht den Weg zur Höhe, sondern zur Tiefe bezeichne. Nicht auf die sorgsame, gleichmässig geförderte Ausbildung der natürlichen Mittel kam es dem reproducirenden Künstler gegenüber hier an, sondern fast einzig auf die letzteren selbst. Der Naturalist, welcher binnen weniger Monate die elementaren Handwerksgriffe sich angeeignet hatte, erschien, sofern er nur eine imposante Gestalt und eine kräftige Lunge besass, dem gründlich und allseitig ausgebildeten Sänger in allen Stücken überlegen — allerdings nur so lange, als er im Vollbesitz seiner Mittel sich befand. Den übergrossen, jeder gebotenen Rücksicht spottenden Zumuthungen dieser Heldenpartien würden aber auch die geschultesten Stimmen auf die Dauer nicht Widerstand leisten können; wie wir es oft erlebten, dass die sogenannten »Wagnersänger« für ihre allzu ausschliessliche Beschäftigung mit den Opern des Dichter-Componisten den völligen Ruin oder eine ihm nabekommende fortwährende Indisposition ihres Organs davontrugen. Was hingegen den vielgepriesenen »Stile der neuen Kunst anbetrifft, so fanden ihn die schaffenden Künstler entweder gar nicht, oder wo sie ihn schlechterdings finden wollten, lief es doch nur darauf hinaus, dass Wagner und seine Anhänger für Stil ausgegeben hatten, was Manier war, und zwar die einem einzigen, von ganz bestimmten, kaum jemals sich wiederholenden Verhältnissen und Voraussetzungen abhängigen Geiste eigenthümliche Manier. Ein blendendes Genie für das Theatralische mit seinem Complex von decorativen, scenischen und anderen äusseren Mitteln, ein grosses musikalisches Talent ohne eigentliche Originalität der Erfindung, aber voll Leidenschaft, Gluth und Wahrheit im beschreibenden Ausdruck bis zur realistischen Uebertreibung, eine bescheidene, vom Theatralischen und Musikalischen wesentlich bedingte und hervorgerufene poetische Begabung und endlich eine von philosophischen, ästhetischen, politischen und kritischen Elementen erregte und verworrene, dabei schlagfertige und gewandte publicistische Kraft — wo käme ein Zweiter her, der so viele und heterogene Fähigkeiten in derselben Mischung besässe und es obendrein verstände, sie in derselben Weise geltend zu machen? Nur Wagner kann von Wagner lernen, und von ihm hat er auch sehr viel gelernt. Was er jedoch niemals von sich lernen wird, ist die Selbsterkenntniss und die aus ihr hervorgehende Selbstbescheidung. Und darum ist er auch Derjenige, welcher an seinen eigenen Werke die grösste Enttäuschung erfahren sollte. Anstatt von dem ungeheuren Erfolge beschämt zu sein, den er den grössten Künstlern aller Zeiten voraus gehabt hat, klagt er die Welt der Undankbarkeit an und macht sie für die Gebrechen verantwortlich, die nirgends anders als im Inneren seiner künstlerischen Individualität zu suchen sind. Nicht genug, dass das Unerhörte geschah, dass der Berg einmal ausnahmsweise zum Propheten kam, der Berg sollte sich auch nach Belieben des Propheten im Kreise drehen und die wunderlichen Sprünge machen, die er ihm vorschrieb. Und da ihm keiner seiner Getreuen sagen konnte oder wollte, was er sich selbst bei einiger Aufrichtigkeit hätte sagen müssen, nämlich, dass weder seine Tetralogie das erschute nationale Kunstwerk, noch das eigens für sie aufgeführte Theater die Nationalbühne, noch seine in der Luft hängen gebliebene Stilschule eine Musteranstalt vorstellen oder werden könne, so verwünschte er das Publikum, die Kritik, die Kunst, die Wissenschaft, die Industrie, das Vaterland, den Staat, die moderne Cultur. Sie alle taugen sammt und sonders keinen Pfifferling und sind werth, vom Teufel geholt oder in einem Racenkriege vernichtet zu werden; nur er mit seinem Messias-Gedanken und seine gläubigen Apostel sollen übrig bleiben, um die Chinesen, Russen oder Moslemin zu Wagnerianern zu bekehren. »Wir sind religionslos,« jammert Wagner, »und wie sollten wir es anders sein, da wir das Grosse nicht mehr zu ehren, je nur zu erkennen fähig sind.« Was er unter diesem Grossen verstebt, wissen wir, da es aus einer Reihe uns wohlbekannter Kleinigkeiten sich zusammensetzt, als da sind: Das Abonnement der »Bayreuther Blätter«, eine möglichst splendide Mitgliedschaft des Patronatsvereins, die Erhaltung des Festspielhauses und der dazu gehörigen Feste und Weihefeste, die Gründung der Bayreuther praktischen Musikschule als Ergänzung zu den mehr theoretisch sich bethätigenden Wagnervereinen. . . . . Wer diese Ueberzeugung nicht theilt, wer die nach Wagner dürstende allgemeine »Noth« des Volkes nicht kennt, der ehrt das Grosse nicht und besitzt keine Religion, mag er im Uebrigen die erhabensten Erscheinungen aller Zeiten und Völker noch so genau kennen, noch so hoch verehren, mag er ein noch so guter Patriot, Mensch und Christ, ein noch so eifriger Apostel der Wahrheit, ein noch so getreuer Jünger der Schönheit, ein noch so begeisterter Kämpfer der Freiheit sein. Bei dem Meister allein ist das Schöne, das Wahre und das Gute, bei ihm ist die Kunst, die Wissenschaft und die Religion, er ist der Weg und das Leben, Niemand kommt zum Frieden, denn durch ihn. Das ist das bis zum Ueberdruss in ewigen Variationen unermüdlich wiederholte Evangelium Wagner's und seiner Genossen, und wenn sie zwischendurch einmal etwas Anderes predigen, so geschieht es nur, weil sie, da sie unter civilisirten Menschen leben, auf welche sie doch immer wieder angewiesen sind, auch einige nothgedrungene Concessionen machen müssen. Ein grosser Künstler aber, meinen wir, zu dem Ausgang unserer Betrachtung zurückkehrend, ist kein Vereinsmeier, Reclameheld, Ränkeschmied, Scandalmacher und Secttirer; er stellt sein Kunstwerk hin und darf es Anderen getrost überlassen, den Werth desselben zu beurtheilen. Sollte die Gegenwart mit der lebenden Generation noch nicht reif sein, seine Gedanken zu begreifen, so ist er Seher und Idealist genug, um auf die Zukunft zu bauen; denn er wirkt nicht auf die Zeit, sondern auf die Ewigkeit. Die Befriedigung persönlicher Eitelkeit und ehrgeiziger Ruhmsucht wird er Kleineren vergönnen, seinen wahren Stolz anderswo suchend; unvermeidliche Enttäuschungen reichen nicht an das grossartige, Alles überwältigende Gefühl des unsterblichen Werthes, der seinem Geist und dessen Werken innewohnt. Wäre die Welt so fertig und so schnell im Begreifen, so willig und bereit im Anerkennen, wie sie es nicht ist und nicht sein darf, so verschwänden die Himmelsfernen zwischen dem Auserwählten und der Masse, und die Menschheit würde aus lauter Capacitäten bestehen — wie etwa ein Wagner-Verein; sie brauchte alsdann nicht überwunden und nicht erlöst zu werden. Ueberwinden und erlösen aber wird sie immer nur, wer sich selbst überwunden und erlöst hat, und die Liebe, nicht der Hass wird auf seiner Seite stehen. Ich kann mich nicht erlösen lassen von einem Bühnenweihfestspiel, welches Andersgläubige in jedem Sinne von sich ausschliesst oder sie, der anfänglich ausgegebenen Parole zuwider, welche lautete: »Unter uns!« nur aus materiellen Bedenken im letzten Augenblicke wieder zu sich zurückruft. Darum glaube ich nicht an das Weihefest, sondern sehe nur das Bühnenspiel, ein Spiel wie jedes andere. Und wenn ich noch an Fest und Weihe glaubte, so würde ich mich doch auch da nach dem Geschmacke des reinen Weines richten, der uns von unseren Unsterblichen ohne besondere Ceremonien allerorten eingeschänkt wird. Zu einem Trunke aus dieser unversieglichen Quelle bedarf es keiner anderen Vorbereitung und Stimmung als derjenigen, die ein empfängliches Menschenherz immer in sich trägt.« (S. 3—8.)

Mit den letzten Worten documentirt der Herr Verfasser sich als ein Anhänger der sogen. classischen Werke, wie sie jetzt namentlich in unseren philharmonischen Concerten vorgetragen werden. Das klingt nun zwar recht schön von den »Auserwählten, die nicht sofort begriffen werden können, sondern erst wenn sie todt sind — und doch läuft diese Auseinandersetzung.

Digitized by Google

wenn man ihr auf den Grund blickt, auf eine Frivolität hinaus. Da sollen die »Auserwählten« z. B. keine »Vereinsmeier« gewesen sein, das heisst für die Aufführung ihrer Werke keine besonderen Vereinigungen benutzt haben. Aber was ist Subscription und dergleichen im Grunde anders, als ein solcher Verein? Und welche Mühe hat es die Auserwählten gekostet, welche Erniedrigung ist oft nöthig gewesen, um für ihre Musik eine Hörerschaar zusammen zu bringen oder aus ihren Arbeiten das tägliche Brot heraus zu schlagen? Ein Verein unterscheidet sich von Subscription oder Abonnement nur dadurch, dass er sich nicht auf eine einzelne Stadt beschränkt, entspricht also durchaus dem erweiterten Verkehr unserer Zeit. Man begreift somit nicht, weshalb ein Vorwurf darin liegen soll, dass Wagner dieses Mittel, welches seine Zeit ihm gleichsam entgegen brachte, benutzt hat. So etwas macht den grossen Mann nicht kleiner und den Kleinen nicht grösser, es ist ganz harmlos und muss Jedem ohne Ausnahme gestattet sein; für Wagner lag es um so näher, weil sein Theater nun einmal auf die Besucher aus allen Ländern angewiesen ist. Auch an dem Bayreuther Theaterbau reiht sich der Witz ohne Berechtigung. Es ist ja möglich, dass diesem Institut keine längere Dauer beschieden ist, als Basedow's Pädagogium in Deasau aus dem vorigen Jahrhundert; aber immerhin hat es seinen Zweck erfüllt, wenn es das versucht, was auf andere Weise dem Autor unmöglich schien. Der Künstler ist niemals Philosoph, der sich beschaulich hinsetzt und die Welt laufen lässt; er arbeitet für das Leben und strebt nach der praktischen Verwirklichung seiner Ideale. Die »Auserwählten« haben uns dies auf recht handgreifliche Weise unter anderm auch dadurch illustrirt, dass sie einen grossen Theil ihrer Unsterblichkeiten auf directe Bestellung schrieben. Die fortgehende Zeit erleichtert allerdings die Unterscheidung des Dauernden von dem Vergänglichen, des Wahren von dem Falschen, aber sie erzeugt auch wieder Missverständnisse anderer Art, und es ist eine Irrlehre, die »Auserwählten« an die Zukunft zu verweisen. Was würde daraus folgen? Dass der ganze Tross der Feuilletonisten Tag um Tag witzeln, spötteln, eine missliebig gewordene Persönlichkeit nach Gefallen verleumden und mit Sticheleien herum hetzen kann, ohne sich ernstlich Gedanken darüber zu machen, noch eine wirkliche Verantwortlichkeit zu tragen, weil überhaupt nicht die Gegenwart, sondern erst eine viel spätere Zeit über die Angelegenheit ein richtiges Urtheil haben könne. Und diese absurde Ansicht ist, durch die Tageszeitungen praktisch und theoretisch gelehrt, nahezu die allgemeine Meinung geworden. Den alleinigen Nutzen davon haben die Schlauköpfe unter den Künstlern, die sorgsam den Philosophenmantel zu tragen und nach dem Winde zu kehren wissen, dabei aber die Bekanntschaft mit den Literatlein sorglichst cultiviren, entweder selber in die Blätter schreiben, oder durch studirte Zurückhaltung die Freunde dazu anfeuern. Wer diese Geschicklichkeit zur Kunst ausgebildet hat, der ist wohl gebettet; er kann sogar, wenn er es wünscht, schon bei lebendigem Leibe den »Auserwählten« zugezählt werden, denn diese Inconsequenz begeht der »Kritiker« zu Gunsten seiner Lieblinge unbedenklich, wenn ihm dafür nur verstattet wird, die Missliebigen entweder durch Stillschweigen zu tödten oder durch öffentliche Erklärung um ihre Unsterblichkeit zu bringen.

Der Leser sieht also wohl ein, dass das Raisonnement des Herrn Kalbeck seine Mängel und Gefahren hat. Der »Parsifal« wird hierauf von ihm ziemlich ausführlich durchgenommen, wobei er ein Hauptgewicht legt auf die Prüfung der einzelnen Personen dieser neuen Oper. In dieser Hinsicht bietet er auch manche Auseinandersetzung, die Beachtung verdient. Wir theilen als Beispiel das mit, was er über die seltsame Zauberin Kundry sagt. Dieses merkwürdige Geschöpf Wagner's wird von dem Herrn Verfasser folgendermaassen analysirt:

»Ehe der kranke König, von seinem Leidensmotive vorher verkündigt, auf der Scene erscheint, deutet die wilde Sechzehntelbewegung im Orchester auf ein neues unvorhergesehenes Ereigniss hin; der kurze, gehämmerte Galopp einer musikalischen Figur, welche die Ausrufungen der Ritter und Knappen unterstützt, zeigt das Nahen einer wilden Reitaria an. Mit einer durch vier Octaven abwärts rasenden Passage schwingt sie sich vom Pferde und stürzt aus dem Gebüsch hervor, ein Fläschchen in der Hand haltend, das sie Gurnemanz anfdringt. *Kundry* ist es, die mit köstlichem, in Arabien geholtem Balsam durch die Luft geritten kam, Kundry, die Ungerufene, Allgegenwärtige, Dienstfertige, Freundlich-Rauhe, Dankverweigernde, Teuflisch-Lachende, Schmerzlich-Schreiende, Schlafverlangende, Wachenwollende. Aus diesen vielen, schnell auf einander sich bethätigenden Eigenschaften und Zuständen geht hervor, dass Kundry für etwas ganz Besonderes, keineswegs für ein gewöhnliches hässliches Weib angesehen werden muss, als welchas sie dem harmlos hinblickenden Zuschauer erscheint. Wer oder was ist diese Kundry? fragt der Leser. Fragte er lieber: »Was ist sie nicht?« Die Antwort wäre dann leichter. Um diese arme, von so vielen dunklen Beziehungen geplagte Person einigermaassen zu legitimiren, müssen wir den Thatsachen vorgreifen. Bei Wolfram bilden die Gralabotin Kondrie la Sorziere und ihr Bruder Malkreatüre ein seltsames Menschenpaar von ausgesuchter Garstigkeit, welches die Gemahlin des Halbmohren Feirefiz, des Stiefbruders Parzival's, Sekundille, dem König Amfortas zum Geschenk gemacht hatte. Zwerge, Krüppel und missgebildete Menschen, auch aus fernen Ländern importirte Farbige (sie Alle führt Wolfram als »Denkmäler weiblicher Gelüste« in einer köstlich naiven Auseinandersetzung den Frauen zur Abschreckung vor) standen im Mittelalter hoch im Preise und waren als Narren oder Läufer bei den Hofhaltungen der Grossen gern gesehen. Die morgenländische Königin konnte daher dem Beherrscher der Graisburg kein kostbareres Geschenk machen als dieses missgestaltete farbige Zigeuner-Pärchen. Amfortas gab Malkreatüre an die schöne Orgeluse, die er liebte, weiter, während Kondrie bei dem Gral Botendienste verrichten musste. Sie war, nach Wolfram's Versicherung, in vielen Künsten erfahren, verstand »Französisch, Heidnisch und Latein; hatte erlernt obendrein Dialektik und Geometrie; auch von Astronomie war ihr Alles wohlbekannt.« Aber sie sah Denen »wenig gleich, die man gerne *beau gens* nennt,« hatte Schweinshaare, Eberzähne, Löwenklauen, Bärenohren und trug die Augenbrauen in Zöpfe geflochten. Ihr modischer, ausserordentlich reicher Anzug erhöhte noch den schauslichen Eindruck, den sie hervorbrachte. Da sie meistens Hiobsposten zu bestellen hatte, wird sie von dem Dichter »der Freuden Schlund und Hagelschauer« genannt. Der Tafelrunde und dem bei ihr weilenden Parzival verkündet sie die schreckliche Unterlassungssünde des Heiden, dass er nicht nach dem Gral gefragt habe, und sagt ihm, dass er dafür verdammt sei. Dass jedoch Kondrie la Sorziere nicht allein die »Unsüsse«, sondern auch die »Fiere«, die Treue, genannt zu werden verdient, zeigt sich am Schlusse des Gedichtes; da bringt sie dem in die Tafelrunde des Königs Artus wieder aufgenommenen Parzival die Freudenbotschaft, dass er zum Herrscher des Grals ernannt worden sei. Mit dieser Figur wusste Wagner nichts Besseres anzufangen als sie zu »vertiefen«. Zu diesem Behufe that er sie in die Retorte seines Witzes, wo allerlei Schmelzzeug beisammen lag, und überzog sie mit einer mythologisch-symbolischen Glasur, die dem unglücklichen Wesen den Odem ausspreste und es in ein vieldeutiges Petrefact verwandelte. Dank den Bemühungen eines Herrn H. Löffler, welcher versichert, Ludwig Uhland würde seine grösste Freude an dieser neuesten germanistischen Errungenschaft Wagner's gehabt haben — vielleicht eine eben solche, wie sie Arthur Schopenhauer an den philo-

Digitized by Google

sophischen und ästhetischen Versuchen des Meisters gefunden — und auf Grund eigener Untersuchungen sind wir über Wagner's Kundry zu folgendem Resultat gelangt: das tiefsinnig etymologisch-symbolisch-mythisch-mystisch-allegorisch-metaphysisch erfasste Geschöpf ist demnach: 1. Die Gralsbotin, Kondrie la Sorciere; 2. die Gundryggia, eine der kampfristenden Walkyren; 3. die nordische Göttin Idun, die den Blätterschmuck der Erde bedeutet und daher auch mit der auf dem Felsen schlafenden Brünhilde, sowie dem in der Dornenhecke verzauberten Dornröschen identisch ist; 4. die Herodias, welche Johannes den Täufer so heiss geliebt hat, dass sie sein Haupt auf eine Schüssel legen liess, um es bequemer küssen zu können; 5. auch wieder nicht die Herodias, sondern eine aus der Art geschlagene Tochter Jerusalems, welche den kreuztragenden Christus auf dem Gange nach Golgatha verlachte und dafür zum ruhelosen Wandern auf der Erde verflucht worden ist, also der weibliche ewige Jude; 6. Maria von Bethanien, die Schwester der Martha und des Lazarus, welche die Füsse des Heilands mit köstlichen Narden salbte und mit ihren Haaren abtrocknete; 7. auch wieder nicht die Maria von Bethanien, sondern die schöne Sünderin Maria Magdalena, die, der höllischen Lust verfallen, durch Busse zur Seligkeit kommt; 8. der Inbegriff der Erbsünde, die im Weibe verkörpert erscheint, wie auch das Weibliche überhaupt, mit seinen guten und schlechten Eigenschaften; 9. ein drangsalirter Mezzosopran, und endlich 10. alles Mögliche. Auch bei den übrigen Figuren werden wir später eine Menge von symbolischen und allegorischen Beziehungen finden, durch welche sie sämmtlich aus der sinnlichen Sphäre in das Abstracte hinausgestossen und um ihre dramatische Glaubwürdigkeit gebracht werden. Nur Gurnemanz steht auf eigenen Füssen, während die Anderen auf Stelzen gehen, und auch er kann es sich nicht nehmen lassen, einmal vorübergehend Johannes den Täufer zu spielen. (S. 17—20.)

Als allgemeine Regel ist bei diesem Spiel überhaupt zu merken, dass die Personen das *sind*, was sie *bedeuten*. *Sein* kann man in der Welt nicht viel, wohl aber *bedeuten*, namentlich beim Theaterspielen; daher die Chamäleon-Gestalten. Mit diesem Faden kommt man in dem Parsifal-Labyrinth schon ziemlich weit. Und wohin kommt man? Was zeigt uns das neueste Musikdrama? Die ganz alte Bühnenweisheit, dass man hauptsächlich für drastische Scenen zu sorgen hat, worauf Einem Sinn und Verstand, planvoller Zusammenhang und tiefsinnige Harmonie mit Hülfe der Erklärer von selber zufallen. Von dieser Seite, durch Aufdecken von Widersprüchen oder Zusammenhangslosigkeiten im Charakter der Personen, kann man daher einem Bühnenstück wenig anhaben, falls die einzelnen Scenen etwas besitzen, was ihnen dauernde Anziehungskraft gewährt. Käme es auf Sinn oder Unsinn an, dann wäre schon manche Oper in die Grube gefahren, die doch noch ganz lustig lebt. Die Kunstgestalten, welche der Mensch schafft, sind ohne Ausnahme Werke der Composition; damit ist im Grunde Alles gesagt.

Der Zusammenhang von Schopenhauer's Moraltheorie mit Wagner's Spiel wird S. 22 erörtert, wobei eine schärfere Kritik der Mitleids-Theorie des genannten Philosophen erwünscht gewesen wäre. Wenn die gegnerische Kritik auf diesen Philosophen zu sprechen kommt, so vergisst sie nie, Wagner damit zu necken, dass seine Verehrung Schopenhauer's von diesem mit Spott gelohnt sei; auch Herr Kalbeck äusserte oben etwas Aehnliches. Die Gerechtigkeit erfordert aber, daran zu erinnern, dass Schopenhauer's Abneigung gegen Wagner nicht aus einer sehr lauteren Quelle floss, wenigstens nicht aus seinem System, denn sie war ihm von Aussen eingeblasen. Unter seinen Leibjüngern, mit welchen er sich in den letzten Lebensjahren gütlich that, befand sich auch der Literat O. Lindner in Berlin, ein betriebsamer, kleinlicher, eingebrachter Mensch, der in weiten Kreisen als musikalische Autorität galt. Dieser (damals Redacteur der Vossischen Zeitung) war in der Oper vorgeblich ein Verehrer des Classischen, im Grunde aber ein Anhänger der Meyerbeer'schen Richtung und trug dem Alten in Frankfurt am Main alles brühwarm zu, was die Musikweisen der Vossischen und Nationalzeitung mit ebenso grosser Unfehlbarkeit als Erfolglosigkeit gegen Wagner vorbrachten. Schopenhauer respondirte dann getreulich und beifällig, nur von einer höheren Warte aus, etwa wie Goethe seinem Zelter; aber dass diese Abweisung der Musik Wagner's nothwendig aus seinem philosophischen System erfolgen musste, wird Niemand beweisen können. Wer nicht kleinlich verfahren will, sollte also Wagner mit dergleichen verschonen. Von Wagner als Philosophen kann man trotzdem denken, was man will. Als reiner Philosoph steht ein Mann in unseren Augen nicht hoch, der 1850 das in Feuerbach erblickte, was er später, als Schopenhauer aufkam, in diesem zu finden glaubte; er zeigt sich dadurch nur als ein im Geistigen sinnlicher Mensch, der den stärksten Impulsen seiner Zeit mit einer solchen Lebendigkeit folgte, dass die unklaren Köpfe versucht wurden, ihn, der doch nur ein Geführter ist, als Führer anzusehen.

Ueber das Verderben, welches Wagner's Opern unter den Stimmen der Sänger anrichten, äussert Herr Kalbeck sich vorhin sehr entschieden; ja er sagte sogar, »der Naturalist, welcher binnen weniger Monate die elementaren Handwerksgriffe sich angeeignet hatte, erscheine, »sofern er nur eine imposante Gestalt und eine kräftige Lunge« besitze, dem gründlich und allseitig ausgebildeten Sänger in allen Stücken überlegen, allerdings nur so lange, als er im Vollbesitze seiner Mittel sich befinde (S. 4). Das steht in der Einleitung, man hält es also für das Thema, nach welchem die Kritik der Sängerleistungen erfolgen soll. Nun lesen wir aber S. 75: »Herr Scaria, dem mit Gurnemanz die dankbarste, aber anstrengendste Partie zufiel, hat ein Meisterstück musikalisch-declamatorischer Charakteristik geliefert; auch die Herren Winkelmann (Parsifal) und Reichmann (Amfortas), sowie Frau Materna (Kundry) sind ihren wenig verlockenden Aufgaben vollkommen gerecht geworden .... und für den Klingsor Hill's wird wohl ein anderer Vertreter der anständigen Mittelmässigkeit sich finden lassen.« Das ist die ganze Kritik. Wie nun? Will Herr Kalbeck, der Wiener Feuilletonist, damit seine Wiener Hofopernmitglieder, denen »der Löwenantheil an den Lorbeeren« der Parsifal-Solisten gebühre, hinstellen als Naturalisten von imposanter Gestalt und kräftiger Lunge mit schnell angeeigneten Handwerksgriffen? und den Bassisten Hill dagegen als »gründlich und allseitig ausgebildeten Sänger«, *weil* jene ihm »in allen Stücken überlegene waren? Zu dieser Folgerung müssten wir um so mehr gelangen, da Herr Scaria als der Meistbelobte wirklich ein solcher handwerksgriffiger Naturmensch ist, und Hill dagegen seit 20 Jahren bewiesen hat, dass er noch etwas anderes kann, als mit Ausruferstimme in Zukunftsopern declamiren. Aber trotzdem meint Herr Kalbeck dieses nicht, er ist himmelweit davon entfernt; nicht Tadel, sondern Schmeichelei bietet er seinen Landsleuten. Seite 4 wollte er lediglich Wagner etwas Unangenehmes, Seite 75 dagegen den befreundeten Sängern, die er jeden Tag auf der Strasse trifft, etwas recht Verbindliches sagen. Ob Seite 4 und Seite 75 nun zusammen passen, wer kümmert sich darum? Genug, wenn jede Seite für sich ihren Zweck erreicht. Wir meinen aber doch, dass Jemand, der sich selber in so anmuthige Widersprüche verwickelt, im Aufstöbern von Ungereimtheiten bei Andern wohl etwas mässiger sein könnte.

(Fortsetzung folgt.)

Digitized by Google

[177]

Neue Musikalien

(Novasendung 1882 No. 2)

im Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

Bödecker, Louis, Op. 17. **Vier Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 2 ℳ.

Einzeln:

No. 1. Frühlingsanfang: »Es kommt so still der Frühlingstage, von *H. Lingg.* 50 ₰.
No. 2. Aeolsharfe: »Geheimnisvoller Klang«, von *H. Lingg.* 50 ₰.
No. 3. Kummer: »O holder Lufthauch«, von *Chr. Kirchhoff.* 50 ₰.
No. 4. Wunsch und Gruss: »Wenn immer doch Mondschein bliebe« von *Wilhelmine Mylius.* 50 ₰.

Dietrich, Albert, Op. 23. **Ouverture** (C dur) für grosses Orchester. Partitur netto 7 ℳ 50 ₰. Orchester-Stimmen netto 10 ℳ 75 ₰. (Violine 1, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass à netto 1 ℳ 20 ₰.)

Vierhandiger Clavierauszug vom Componisten 3 ℳ.

Gernsheim, Friedr., Op. 42. **Symphonie** (No. 2. Es dur) f. grosses Orchester. Partitur netto 10 ℳ. Orchester-Stimmen netto 25 ℳ. (Violine 1, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass à netto 3 ℳ.) Vierhandiger Clavierauszug vom Componisten 12 ℳ.

Grädener, C. G. P. Sechs Reise- und Wanderlieder von *Wilhelm Müller* für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte.

Daraus einzeln:

No. 48. Heimkehr: »Vor der Thüre meiner Liebsten. 80 ₰.

Heijden, F. J. van der, Op. 19. **Drei Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 2 ℳ.

Einzeln:

No. 1. »Wie konnst du ruhig schlafen«, von *H. Heine.* 1 ℳ.
No. 2. »Wie jauchzt meine Seele«, von *J. von Eichendorff.* 60 ₰.
No. 3. Des Müden Abendlied: »Verglommen ist das Abendroth«, von *E. Geibel.* 1 ℳ.

Hegenbarth, Reinrich von, Op. 23. **Sonate** für Pianoforte und Violine. 3 ℳ 25 ₰.

— Op. 26. **Allotria.** Sechs Stücke für Pianoforte zu vier Händen. Heft 1. 2 ℳ. Heft 2. 3 ℳ.

Einzeln:

No. 1 in Adur 1 ℳ. No. 2 in Fdur 80 ₰. No. 3 in Hmoll 1 ℳ 50 ₰. No. 4 in Emoll 80 ₰. No. 5 in Gdur 80 ₰. No. 6 in Cdur 1 ℳ 80 ₰.

— Op. 34. **Psalm 116.** Für vierstimmigen gemischten Chor a Capella. Partitur 2 ℳ. Stimmen à 50 ₰.

Heyblom, Alex. W. A., Op. 20. **Recueil de Compositions** pour Piano.

No. 1. Idylle. 80 ₰.
No. 2. Caprice. 1 ℳ 50 ₰.
No. 3. Romance. 1 ℳ.
No. 4. Ballade. 1 ℳ 60 ₰.
No. 5. Nocturne. 1 ℳ.
No. 6. Etude caractéristique. 80 ₰.

Holstein, Franz von, Op. 46. **Acht Lieder** für zwei und drei Singstimmen (ohne Begleitung). (No. 10 der nachgelassenen Werke.) 4 ℳ 50 ₰.

Keller, Emil, Op. 24. **Sechs kleine Lieder** aus Wald und Welt von *Joseph Ludwig Haase* für eine Singstimme mit leichter Clavierbegleitung. 2 ℳ 25 ₰.

Einzeln:

No. 1. Naturfreuden. 50 ₰.
No. 2. O süsser Traum. 50 ₰.
No. 3. Waldesfreuden. 50 ₰.
No. 4. Hinaus! 50 ₰.
No. 5. Erwachen des Morgens. 50 ₰.
No. 6. Waldconcert. 50 ₰.

Köckert, Ad., Op. 15. **Réminiscences longo-slaves.** Grande Fantaisie de Bravoure pour Violon avec accompagnement d'Orchestre ou de Piano. Pour Violon et Piano 3 ℳ 50 ₰. (Partition et Parties d'Orchestre en copie.)

Matthias, Ernst, Op. 14. **Friedensmarsch** für Pianoforte zu vier Händen. 80 ₰.

Merkel, Gustav, Op. 160. **Zwanzig Praeludien** für die Orgel:

Heft 1. 2 ℳ 80 ₰. Heft 2. 2 ℳ 80 ₰.

Wüllner, Franz, Op. 5. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Daraus einzeln:

No. 5. Um Mitternacht: »Nun ruht und schlummert Alles«, von *Jul. von Rodenberg.* 80 ₰

[178]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Fidelio.

Oper in zwei Acten

von

L. van Beethoven.

Vollständiger Clavierauszug

bearbeitet von

C. D. Otten.

Mit den Ouverturen in Edur und Cdur zu vier Händen.

Deutscher und französischer Text.

Pracht-Ausgabe in gross Royal-Format.

(Zweite unveränderte Auflage.)

In Leinwand mit Lederrücken Pr. 54 ℳ. — In feinstem Leder Pr. 60 ℳ.

Das Werk enthält nachstehende Beilagen:

1. **Beethoven's Portrait,** in Kupfer gestochen von *G. Gonsenbach.* — 2. **Vier bildliche Darstellungen,** gezeichnet von *Morits von Schwind,* in Kupfer gestochen von *H. Merz* und *G. Gonsenbach,* nämlich: **Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses. Erkennungs-Scene. Pistolen-Scene. Letzten Abnahme.** — 3. **„An Beethoven",** Gedicht von *Paul Heyse.* — 4. Ein Blatt der Partitur in Facsimile von Beethoven's Handschrift. — 5. Das vollständige Buch der Oper, Dialog, Gesange und Angabe der Scenerie enthaltend. (Deutsch und französisch.) — 6. Vorwort mit biographischen Notizen und Angaben über Ursprung und Entstehung der Oper.

[179]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Ein deutsches Requiem

nach Worten der heiligen Schrift

für Soli, Chor und Orchester

(Orgel ad libitum)

componirt von

Johannes Brahms.

Op. 45.

Clavierauszug mit Text.

Billige Ausgabe in gr. 8-Format netto 6 Mark.

[180]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Vierundzwanzig

VIOLINETUDEN

von

Fiorillo, Kreutzer und Rode.

Für

Viola

übertragen,

systematisch progressiv geordnet, mit Fingersatz und Bogenstrichen versehen

von

Friedrich Hermann.

Heft I. Preis 3 ℳ. **Heft II.** Preis 3 ℳ 50 ₰.

Eingeführt am Königlichen Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Rabensteinplatz 2. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 27. September 1882. Nr. 39. XVII. Jahrgang.

Inhalt: Mozart's Werke. (Leipzig, Breitkopf und Härtel.) (Serie V, Opern, Nr. 9: La finta Giardiniera. Serie VI: Arien, Duette, Terzette und Quartette.) — Neue Compositionen Theodor Kirchner's. (Schluss.) — Theodor Kirchner's neueste Compositionen. — Parsifal-Literatur (2. Thematischer Leitfaden durch die Musik des Parsifal nebst einem Vorwort von Hans von Wolzogen; 3. Parsifal. Einführung in die Dichtungen Wolframs von Eschenbach und Richard Wagner's, nebst einer Zusammenstellung der hauptsächlichsten Motive in Wagner's Parsifal, von O. Eichberg). (Fortsetzung.) — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst das dritte Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das vierte Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen.

J. Rieter-Biedermann.

Mozart's Werke.

(Leipzig, Breitkopf und Härtel.)

Serie V, Opern, Nr. 9: **La finta Giardiniera.** Opera buffa in 3 Acten. Partitur. 277 Seiten Fol. Pr. ℳ 21. —.

Im Jahre 1774 für München geschrieben und dort zuerst am 13. Januar 1775 mit vielem Beifall aufgeführt, gehört dieses Werk zu den letzten Erzeugnissen der mittelfrühen Periode des Meisters. Auf die Giardiniera folgten «Il Re Pastore», Zaide, Musik zu Thamos, und sodann kam der Idomeneo.

Die Musik ist zwar durchweg schön, man kann aber doch wohl sagen mehr reich als schön, denn sie ist nicht immer sachgemäss, sondern schwimmt jugendlich übermüthig in der Fülle der Gedanken, ohne sich um die exacte Bühnenwirkung und um das rein Gesangliche viel zu kümmern. Den Text nennt Jahn «elend», doch möge man sich dadurch nicht lange machen lassen, denn er ist genau so gut, wie hundert andere Texte, die erfolgreich in Musik gesetzt wurden. Für mannigfaltige Scenen und possirliche Zusammenstösse ist gesorgt; und ob man die agirenden Personen als «Charaktere» oder blos als Theaterpuppen ansehen will, ist für die Sache ziemlich unerheblich, da die Personen gut mit einander contrastiren. Es gab allerdings weit bessere Texte der Opera buffa in jener Zeit, aber Mozart's Musik zu der Giardiniera ist ebenfalls kein Musterwerk dieser Gattung geworden, denn wer, wie Jahn, meint, seine Composition habe «selbst über die vortrefflichsten gleichzeitigen komischen Opern ein entschiedenes Uebergewicht behauptet» (Mozart II², 224), der muss jene «gleichzeitigen komischen Opern» von vornherein über die Achsel angesehen haben. Mozart sollte etwas Anderes leisten, als Piccinni, Paisiello u. A.; aber Anno 1774 hatte er sie wahrlich noch nicht übertroffen.

Auch die Musik dieser Oper ist, wie so manches andere herrliche Product Mozart's, nie recht in die Welt gekommen. Nicht einmal die Partitur ist in ihrer Integrität erhalten. Von dem Autograph sind nur die beiden letzten Acte (II und III) erhalten, welche Andre besass (oder noch besitzt?). Der erste Act muss früh verzettelt sein, wahrscheinlich hat Mozart ihn aus der Hand gegeben, als eine deutsche Bearbeitung des Stückes vorgenommen wurde. Von einer erweiterten deutschen Bearbeitung hat sich der erste Act erhalten in einer Abschrift, die Hauser in München besass; dieselbe geht bis zum Anfange des Finales und sind sin der Musik mancherlei Veränderungen vorgenommen», namentlich ist «die Instrumentation nach Maassgabe des modernen Orchesters verstärkt worden». So berichtet Jahn II, 213 und fügt hinzu: »Wer diese Arbeit unternommen hat, ist nicht bekannt«. Aus den Worten, die Begleitung sei »nach Maassgabe des modernen Orchesters verstärkt worden« muss man schliessen, dass diese deutsche Abschrift aus einer erheblich späteren Zeit herrührt, doch findet sich darüber weder bei Jahn noch bei Köchel eine Andeutung. Dies ist aber nicht die Verdeutschung, an welcher Mozart selber sich betheiligte, denn diese wurde wahrscheinlich bald nach der Münchener Aufführung in Salzburg unternommen. Der deutsche Text ist nämlich von Vater Mozart's Hand in die Originalpartitur eingetragen, wobei der Declamation wegen die Noten hie und da etwas geändert sind. »Dass Wolfgang dieser Bearbeitung nicht fremd geblieben war, erkennt man daraus, dass auf besonderen Blättern die begleiteten Recitative, welche in der deutschen Oper beibehalten wurden, von seiner Hand umgeschrieben beiliegen. An die Stelle des Seccorecitativ trat gesprochener Dialog, die deutschen Stichwörter sind von einer dritten Hand eingetragen. In Reichardt's Theaterkalender ist seit 1781 unter Mozart's Werken die Operette *Das verstellte Gärtnermädchen* aufgeführt und unter diesem Titel wurde sie 1789 in Frankfurt aufgeführt. Wahrscheinlich bat Mozart die Bearbeitung nach seiner Rückkehr aus Paris in Salzburg vorgenommen, wo er sich mit mancherlei Arbeiten für die deutsche Oper beschäftigte. Die Uebersetzung kann man Schachtner zutrauen. Die Partitur ist in Abschriften erhalten und unter dem Titel *Die Gärtnerin aus Liebe* wurde bei André eine Auswahl der Arien, neuerdings in Mannheim [bei Heckel] ein vollständiger Clavierauszug gedruckt.« (Jahn, Mozart II, 213.) Hier haben wir nun die wirkliche Partitur, die aber ein etwas buntscheckiges Ansehen erhalten hat. Der erste Act hat nur deutschen Text und hier fehlen die Recitative. Im zweiten und dritten Act haben wir Recitative mit italienischem Text und Arien mit italienischem und deutschem Text; auch die mehrstimmigen Gesangstücke sind übersetzt.

Digitized by Google

Wir theilen diese Notizen mit, weil in der Ausgabe ein orientirendes Vorwort fehlt. Um das Werk noch vollständiger erscheinen zu lassen, hätte wohl passend der »vollständige italienische Text des ersten Actes entweder zwischen der deutschen Musik, oder auf einem besonderen Blatte, mitgetheilt werden können. Doch auch ohne eine derartige Beigabe heissen wir die schöne Edition herzlich willkommen.

Serie VI: **Arien, Duette, Terzette und Quartette** mit Begleitung des Orchesters. Erster Band, Nr. 1 bis 23. Partitur. 222 Seiten Fol. Pr. ℳ 16. 80.

Der vorliegende erste Band enthält von den in dieser Serie vereinigten Arien, Duetten, Terzetten und Quartetten zunächst die Arien. Neun von diesen werden durch ein Recitativ eingeleitet, eine der Arien steht in einer »Scene«, und Nr. 16 ist lediglich als »Scene« bezeichnet. Die übrigen zwölf Stücke sind einfache, für sich bestehende Arien ohne weiteren musikalischen Zusammenhang. Die 23 Nummern stehen in folgender Reihe:

1. Arie für Tenor »*Va, dal furor portata*«. C-dur. Text aus Metastasio's Ezio. 1765 in London componirt, also der früheste Versuch dieser Art. Das Orchester ist vollstimmig, Hörner, Oboen, Fagotte nebst den Streichern, und arbeitet lustig darauf los.
2. Arie für Sopran »*Conservati fedele*«. A-dur. Text aus Metastasio's Artaserse. 1766 im Haag componirt, also bald nach der ersten. Ist nur von Saiten begleitet.
3. Recitativ und Arie für Tenor (Licenza) »*Or che il dover — Tali e cotanti sono*«. D-dur. Mit grossem Orchester.
4. Recitativ und Arie (Licenza) »*A Berenice e Vologeso — Sol nascente in questo giorno*«. G-dur. Recitativ und Arie haben dasselbe Orchester, denn beide werden ausser den Streichern von Oboen und Hörnern begleitet, was als ein Mangel gesanglicher Oekonomie bemerkt zu werden verdient.
5. Recitativ und Arie für Sopran »*Misero me — Misera pargoletto*«. Es-dur. Text aus Metastasio's Demofoonte. 1770 in Mailand componirt. Was von dem vorigen Stücke hinsichtlich der Begleitung gesagt wurde, gilt auch von hier — sogar in verstärktem Maasse, da das Recitativ ein grösseres Orchester (Oboen, Fagotte, Hörner, Violine I und II, Viola I und II und Bässe) hat, als die Arie, welche letztere sich ohne ausgeschriebene Fagotte und mit einer Violastimme behelfen muss. Die Absicht, das lange Recitativ sehr reich zu illustriren, liegt klar zu Tage; aber ebenso klar ist auch, dass der 14jährige Tonsetzer sich in den Mitteln vergriff. Jedoch Musik ist darin von Anfang bis zu Ende, und dies war es, was die Hörer einnahm. Das Stück bildete nämlich mit den beiden folgenden zusammen dieselbe eine Probearbeit, welche der junge Mozart machen musste, als er in Mailand anwesend war, und deren Gelingen durch eine derartige Aufführung bei dem Grafen Firmian bestätigt wurde, worauf er die Oper Mitridate für das nächste Jahr zur Composition erhielt.
6. Arie für Sopran »*Per pietà, bell' idol mio*«. Es-dur. Text aus Metastasio's Artaserse. Gleichzeitig mit der vorigen 1770 in Mailand geschrieben und aufgeführt, wie auch die folgende Nummer:
7. Recitativ und Arie für Sopran »*O temerario Arbace — Per quel paterno amplesso*«. Das Recitativ beginnt in Es-dur, die Arie steht in B-dur. Dies war das letzte und ist wohl das schwächste der drei Mailänder Probestücke. Für Quintenjäger liefert die Arie eine reiche Ausbeute. Text ebenfalls aus Artaserse.
8. Arie für Sopran »*Se tutti i mali miei*«. Es-dur. Text aus Metastasio's Demofoonte. 1770 in Rom componirt.
9. Arie für Sopran »*Fra cento affanni*«. C-dur. Text aus Metastasio's Artaserse. Ein ausgeführtes Stück für volles Orchester, ebenfalls 1770 in Mailand und wahrscheinlich auch für eine Aufführung bei dem Grafen Firmian geschrieben, aber augenscheinlich zu Ende dieses Jahres, da es eine reifere Gestalt zeigt, als die vorigen Arien. Köchel führt es deshalb wohl mit Recht als Nr. 88 nach der Oper Mitridate auf. Er fand das Stück 1860 in der Münchener Bibliothek in Mozart's Handschrift; bei Jahn ist es nicht erwähnt.
10. Arie für Sopran (Passionslied) »*Kommet her, ihr frechen Sünder*«. B-dur. Liedartig und kurz, ein wenig colorirt.
11. Arie für Tenor »*Si mostra la sorte*«. D-dur. Am 19. Mai 1775 in Salzburg componirt.
12. Arie für Tenor »*Con ossequio, con rispetto*«. C-dur. Entstand mit der vorigen gleichzeitig, nämlich ebenfalls im Mai 1775 zu Salzburg.
13. Arie für Sopran »*Voi avete un cor fedele*«. G-dur. Am 26. October 1775 in Salzburg geschrieben. Ein scenisches Stück, für »Dorina«; lang und wechselreich.
14. Recitativ und Arie (Rondo) für Alt »*Ombra felice — Io ti lascio*«. F-dur. Der Text ist der von Mortellari componirten Oper »Didone abbandonata« entnommen und im September 1776 in Salzburg geschrieben. Es ist als »Rondo« angelegt, eine Form der Arie, die damals allgemein beliebt war; Mozart's Stück ist aber mehr ein Instrumental- als ein Gesang-Rondo.
15. Arie für Tenor »*Clarice cara mia sposa*«. D-dur. Ebenfalls im September 1776 in Salzburg componirt. Das Stück ist »Arie« betitelt, muss aber mehr als eine mit Recitativen durchwebte kleine Scene angesehen werden. Der Hauptsänger ist »Capitano« (Tenor), dieser singt die komische Arie und wird von »Don Timoteo« recitativisch unterbrochen.
16. Scene für Sopran »*Ah, lo previdi*«. Anfang E-dur, Schluss B-dur. Der Text ist der von Paisiello componirten Oper Andromeda entnommen und im August 1777 (Jahn I, 234 hat »1776« als Schreib- oder Druckfehler) in Salzburg geschrieben. Zwei längere Recitative und eine Arie laufen in eine »Cavatina« in B-dur aus, die, in Rondoform gehalten, zu den besten cantablen Solegesängen von Mozart gehört. Man nimmt an, dass diese ebenso gross angelegte wie ausgeführte Scene für die damals besuchsweise in Salzburg anwesende Sängerin Josepha Duschek componirt wurde. Es ist eine der bekanntesten der von Mozart geschriebenen Solo-Scenen, die sich auch fortdauernd als die wirksamste derselben erweisen dürfte. Die Recitative sind blos von Saiteninstrumenten begleitet, wodurch sich die Arien bedeutend heben.
17. Recitativ und Arie für Sopran »*Alcandro, lo confesso — Non so d'onde viene*«. Das Recitativ beginnt B-dur, die lange Arie steht in Es-dur. Der Text ist Metastasio's Olimpiade entnommen.
18. Arie für Tenor »*Se al labbro mio non credi*«. B-dur. Text aus Hasse's Oper Artaserse; steht in der Ueberschrift S. 148; es wäre deutlicher gewesen zu sagen: »Der Text ist von Metastasio, aus Hasse's Oper Artaserse«. Die Composition entstand in Mannheim am 27. Febr. 1778; sie ist sehr lang.
19. Recitativ und Arie für Sopran »*Popoli di Tessaglia — Io non chiedo*«. Das lange Recitativ steht in C-moll, die noch breiter ausgeführte Arie in C-dur. Die Composition entstand in München am 8. Januar 1779 und nimmt schon dadurch unsere besondere Aufmerksamkeit in Anspruch, dass der Text aus Gluck's Oper Alceste stammt. Mozart trat also hier mit seinem grossen Vorgänger in Concurrenz.

Digitized by Google

doch können wir für jetzt nicht näher darauf eingehen; vgl. Jahn I, 517—20, wo hiervon ausführlich die Rede ist. Es war zum Bravourstück bestimmt für die Aloysia Weber, Mozart's alte Flamme.

20. Recitativ und Arie für Sopran »*Ma che ci fece — Sperai vicino*«, F-dur, Text aus Metastasio's Demofoonte. Angeblich 1781 componirt. Die Arie ist sehr lang.

21. Scene und Arie für Sopran »*Misera, dove son — Ah! non son io*«. Es-dur. Text aus Metastasio's Ezio, und am 8. März 1781 in München geschrieben. Weil Metastasio's allbewunderte Texte damals schon 50 Jahre lang von den grössten Meistern um die Wette componirt waren, hat man ein sehr reiches Material, um Mozart's Arien vergleichen zu können. In dieser Hinsicht ist bisher noch wenig geschehen.

22. Recitativ und Arie »*Ah questo seno — Or che il cielo*«. Recitativ B-dur, Arie Es-dur. 1781 in Wien geschrieben. Die Arie ist ein Rondo.

23. Arie für Sopran »*Nehmet meinen Dank*«. G-dur. Am 10. April 1782 in Wien componirt.

Diese 23 Stücke enthält der erste Band, der dadurch sowohl äusserlich gewichtig, wie innerlich gehaltvoll geworden ist. Bei weitem das meiste davon war bisher ungedruckt, also der Welt gänzlich unbekannt.

Wie man aus der Aufzählung ersehen hat, sind hier Gesänge für Sopran, Alt und Tenor durchemander gestellt. Die Herausgeber haben, wie es scheint, die chronologische Reihenfolge gewählt, wobei eine andere Anordnung allerdings nicht wohl möglich war. Eine Zusammenstellung nach den Stimmen Sopran — Alt — Tenor — Bass würde für die Besitzer der Ausgabe freilich auch seine Annehmlichkeiten gehabt haben.

Mozart hat etwa funfzig Solosegänge dieser Art geschrieben. Von denselben liegt in diesem ersten Bande also ungefähr die Hälfte vor.

Neue Compositionen Theodor Kirchner's.

Schluss.

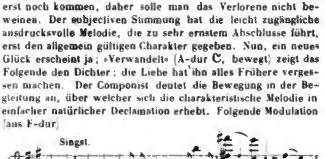
Lieder von Theodor Kirchner.

1. **Drei Gedichte** von Franz von Holstein für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von **Theodor Kirchner.** Op. 10. Leipzig, Leuckart. 2 ℳ.
2. **Sechs Lieder** von Victor Blüthgen für eine Singstimme mit Clavierbegleitung componirt von **Theodor Kirchner.** Op. 50. Leipzig, Hofmeister. 5 ℳ.

Eine früher ausgesprochene Hoffnung, Kirchner auch wieder auf anderen Gebieten, als dem der kürzeren Claviercomposition, zu begegnen, sehen wir in den beiden obigen Heften erfüllt, und zwar in der erfreulichsten Weise. Während wir alle Vorzüge seiner Claviermusik, einfache und ungesuchte schöne, vom Zauber der Romantik angehauchte Melodik, Herrschaft über die feinsten Züge der Harmonik und Ebenmass der Gestaltung hier wiederfinden, gesellt sich dazu eine Wärmheit und Tiefe der Empfindung, eine ergreifende Innigkeit des Ausdrucks, ein glückliches Geschick der Behandlung des Wortes und der Stimme, welche diese Lieder zweifellos dem Besten gesellen, was die neuere Zeit in dieser Gattung hervorgebracht hat.

Die erste Sammlung ist ein rührendes Erinnerungsopfer an einen zu früh geschiedenen Freund, die Texte sind Dichtungen des am 22. Mai 1878 verstorbenen Componisten Franz v. Holstein, die er in seinen letzten Lebenstagen und im Vorgefühle des nahenden Todes schrieb. Daher der tief lastende Druck, der grossartige Ernst, dem auch der Componist Ausdruck gegeben hat. In dem düstern As-moll $^2/_4$ bewegt sich die Melodie des ersten Liedes »Und ist es ein Traum gewesen« »langsam und schwermüthig«, dabei in den einfachsten, schmucklosesten Weisen, das Vertrauen auf den Heiland hebt den Ausdruck, die Hoffnung des künftigen Lebens, durch enharmonische Verwechslung der Accorde ahnungsvoll eingeleitet, wird mit ebenso einfachen Zügen wiedergegeben, der am Schlusse gehobenen Hoffnungsstimmung giebt das Nachspiel eine schöne Bestätigung, wenn auch die unheimlichen Klänge, die an das Ende mahnen, nicht ganz verstummen. Noch glücklicher gelingt ihm dieser Ausdruck frommer, hochernster Ahnung in dem zweiten Liede »Hoffnungssterne«, Es-moll $^2/_4$, wo in der That Visionen, von unheimlichen Schauern umrauscht, uns gespannt halten, bis zum Schlusse die hoffende Ergebung siegt. Das dritte Lied »In der Nacht«, C-moll $^6/_8$, *Andante*, lässt in dem Mittelsatze noch einmal die Erinnerung an das Wohlgefühl besserer Tage erklingen, und das Ganze hat bewegtere Stimmung. Vielleicht könnte der durchweg trübe Inhalt die Lieder manchen Kreisen, in denen Gesang gepflegt wird, ferner halten; wir würden das bedauern; sie sind echte Meisterwerke sowohl der Erfindung als der Charakteristik und formellen Gestaltung.

Die zweite Sammlung ist von leichterem, mehr heiterem Charakter; die Lieder von Blüthgen sind sämmtlich in verschiedener Weise erotischen Inhalts. Die ganze Anmuth des Ausdrucks, die Kirchner zu Gebote steht, ist über dieselben ausgegossen. Auch sie sind einfach erfunden, natürlich sangbar und werden jeden, der Geschmack und richtige Empfindung hat, sofort anmuthen. Das erste Lied »Schweigende Liebe«, A-dur $^2/_4$, nicht schnell, hat eine einfache, doch belebte und sich hübsch entwickelnde Melodie, die bei aller Zurückhaltung doch eine feste Gestimmung glücklich ausdrückt. Das Transponiren der Motive um einen Halbton, wodurch in kurzem Schritte entlegene Tonarten gestreift werden — dieses von Brahms so meisterhaft angewandte Ausdrucksmittel — weiss auch Kirchner geschickt anzubringen. »Glücks genug« heisst das zweite Lied (A-moll $^3/_8$, im Tempo wie das Gedicht gesprochen werden müssten); eine wenig bedeutende Poesie wird hier durch die ansprechende Weise, die sich den Strophen leicht anbequemt (das Lied ist volksthümlich gehalten und nicht durchcomponirt), zu einiger Bedeutung erhoben. Dasselbe lässt sich auch von dem folgenden Liede sagen (»Mein Herz, nun lass das Weinen«, D-moll C), welches einen trüberen Ton anschlägt; das rechte Glück, meint der Dichter, müsse immer erst noch kommen, daher solle man das Verlorene nicht beweinen. Der subjectiven Stimmung hat die leicht zugängliche ausdrucksvolle Melodie, die zu sehr ernstem Abschlusse führt, erst den allgemein gültigen Charakter gegeben. Nun, ein neues Glück erscheint ja; »Verwandelt« (A-dur C, bewegt) zeigt das Folgende den Dichter; die Liebe hat ihn alles Frühere vergessen machen. Der Componist deutet die Bewegung in der Begleitung an, über welcher sich die charakteristische Melodie in einfacher natürlicher Declamation erhebt. Folgende Modulation (aus F-dur)



dürfte Bedenken erregen. Warum der Dichter in seinem Glücke gerade »des Asphodelos Duft« athmet, ist uns nicht klar, zumal ihm auch die Quantität dieses Homerischen Gewächses undeutlich geblieben ist; der Componist musste ihm freilich darin folgen. Das fünfte Lied »Wohin?« D-dur C, ziemlich langsam, träumerisch klingt in den Wendungen der Melodie, namentlich

Digitized by Google

den Abschlüssen, vielfach an Schumann an, mit dessen Empfindungsweise verwandt zu sein, von Anbeginn als charakteristisch bei Kirchner bezeichnet worden ist. Die Modulation ist hier wieder von besonderem Reize und hebt den woonig-träumerischen Ausdruck. »Durch den Tanz der Abendschatten« ist das letzte der Lieder (H-dur $^3/_8$, zart, in mässiger Bewegung); das Bild des Kahnes, der zu Lande fährt, und den Schiffer seinem Glücke zuführt, hat den Componisten zu einer sehr anmuthvollen Behandlung des Textes geführt; sowohl die selig sich wiegende Melodie der Singstimme, als auch die in glücklicher Malerei linnflessende Begleitung geben dem Stück eine besonders einschmeichelnde Wirkung.

Der Beruf Kirchner's zum Liedercomponisten war schon durch die Arbeiten seiner ersten Zeit ausser Zweifel gestellt und wird durch diese, nach langer Unterbrechung folgenden Gaben von neuem bestätigt. Wir geben dem Wunsche Ausdruck, ihm auf dem Gebiete des Liedes und der Gesangscomposition auch in Zukunft noch häufig zu begegnen.

Dr. H. Deiters.

Theodor Kirchner's neueste Compositionen.

Op. 57. **12 Originalcompositionen** für Pianoforte zu vier Händen. Leipzig, C. F. Peters.

Op. 58. **Kindertrios** für Clavier, Violine und Violoncell. Berlin, N. Simrock.

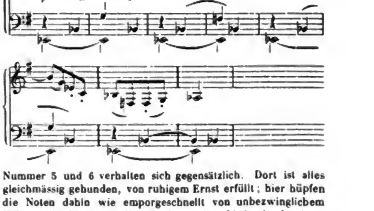
Op. 59. **Novelletten** für Clavier, Violine und Violoncell. Berlin, N. Simrock.

Op. 60. **Pianderelen** am Clavier. Berlin, N. Simrock.

Op. 61. **Charakterstücke** für Clavier. Leipzig, Friedrich Hofmeister.

Wie es bedeutende Maler giebt, die ein höchst beschränktes Kunstgebiet pflegen, welche in knappen Dimensionen stets denselben landschaftlichen Stimmungston, den nämlichen wolkenbedeckten Himmel oder dasselbe Wald und Flur verklärende Sonnenlicht wiedergeben und nur durch die liebevolle Sorgfalt, mit der sie sich in ihr Darstellungsobject versenken, den Beschauer immer neu zu fesseln verstehen, so finden wir auch hochbegabte Musiker, denen eine bestimmte Kunstform, ein einzelnes Instrument genügt, um ihr inneres Leben daraus zurücktönen zu lassen. Chopin, dessen feinorganisirte, nervös leidenschaftliche Natur jeder Lufthauch gleich einer Aeolsharfe zu wundersamen Klängen bewegte, hat, abgesehen von einzelnen Liedern und wenigen Kammermusikarbeiten, nur für Pianoforte geschrieben. Von Stephen Heller, einem der geistreichsten jener Davidsbündler, die sich dereinst um Robert Schumann's Fahne geschaart, besitzen wir blos Clavierwerke. Beschränkte sich doch Schumann selbst längere Zeit, d. h. bis zu Op. 24, auf dies Eine Instrument und ging erst, nachdem er dem jugendlich phantastischen Sturm und Drang entwachsen und namentlich Mendelssohn's Einfluss erfahren, zum Lied und dann zu den grösseren Chor- und Instrumentalformen über! — Theodor Kirchner, wohl der talentvollste, dem Meister geistig verwandteste unter Schumann's Jüngern, ist gewissermassen bei dessen erster Periode stehen geblieben. Sein Instrument ist wiederum das Clavier, seine Darstellungsform das sogen. Charakterstück, d. h. jenes bald liedartig gegliederte, bald dem Scherzo oder Rondo sich annähernde Gebilde, das zur Wiedergabe subjectiver Stimmungen, poetischer Bilder, wie sie wolkengleich durch die Seele des Tondichters ziehen, besonders geeignet erscheint. Rechnen wir einige hauptsächlich in des Künstlers Jugend fallende Lieder, ein Streichquartett und einige kleinere Sachen für Clavier, Geige und Cello ab, so sind es bis auf die neueste Zeit nur Compositionen für Pianoforte, welche Kirchner veröffentlicht hat. So mannigfaltig er nun auch den lyrischen Ausdruck zu nüanciren, so meisterlich er das Colorit dem jeweiligen Empfindungston anzupassen weiss, eine gewisse Gleichartigkeit in Form und Farbe dürfte sich auf die Dauer unmöglich vermeiden lassen, wenn der Componist am zweihändigen Clavierssatz und seiner kurzathmigen Kleinkunst unverrückt festhalten würde. Um so mehr freut es uns, heute auf eine Anzahl Tondichtungen Kirchner's hinweisen zu können, in denen er keineswegs die gewohnten Pfade wandelt und wobei er sich theilweise nicht mit seinem geliebten Clavier begnügt, sondern Streichinstrumente zur Darstellung heranzieht. Die Compositionen Op. 57 — 61, alle innerhalb Jahresfrist ans Tageslicht getreten, werden durch eine Arbeit zu vier Händen eröffnet, mit welcher Kirchner dies Gebiet anmuthig gesteiligter Kunst besonders glücklich betritt. Sie umfassen des Fernern zwei reichhaltige Werke für Pianoforte, Geige und Violoncell und schliessen in Op. 60 und 61 mit Claviercompositionen zu zwei Händen ab, in denen sich der Künstler abermals als ein wesentlich verschiedenartiger zeigt.

Fassen wir zunächst die als Op. 57 bei C. F. Peters in Leipzig erschienenen 12 Originalcompositionen zu vier Händen ins Auge, so vereinigt sich hier mit blühender Frische der Erfindung eine Sorgsamkeit der Factur, die dem schlichtesten Gebilde den Stempel künstlerischer Vollendung aufdrückt. Gleich Nr. 1 (*Moderato*, E-dur $^3/_4$) ist ein Stück voll Wohllaut, jeder Ton gleichsam von mildem Sonnenlicht bestrahlt. Ihm folgt in knappem Zweivierteltrhythmus ein Scherzosatz aus E-moll, dessen Humor etwas kurz Angebundenes hat. Breitere Form zeigt Nr. 3, ein marschartiges *Allegro ma non troppo* (E-dur $^4/_4$). Dem scharf markirten Hauptsatz tritt ein C dur-Trio gegenüber, das ebenso zarten wie eindringlichen Gesang entfaltet. In Nummer 4 (*poco vivace*, $^2/_4$ G-dur pulsirt kecke Lebenslust. Nur im Mittelsatz gewinnt tieferes Empfinden folgende melodische Gestalt (wir ziehen der Kürze halber in Ein System zusammen)



Nummer 5 und 6 verhalten sich gegensätzlich. Dort ist alles gleichmässig gebunden, von ruhigem Ernst erfüllt; hier hüpfen die Noten dahin wie emporgeschnellt von unbezwinglichem Uebermuth. Das zweite Heft wird von einer Liedweise (*Andante expressivo*, D-dur $^4/_4$) eröffnet, die in ihrer gesättigten Empfindung unmittelbar an Aehnliches bei Rob. Schumann gemahnt. Nr. 8 und 10 sind Scherzosätze, der erstere aus H-moll, der letztere aus G-dur, beide fast durchgängig *staccato* gehalten, voll prickelnden Lebens. Ein wiederum liedförmig gegliederter H moll-Satz von schönem Ausdruck tritt als Nr. 9 dazwischen. Ueber dem ersten Theil der Nummer 11 (E-moll, *poco lento* $^3/_4$) liegt ein Hauch wehmüthiger Trauer, die auch der E dur-Mittelsatz nicht völlig zu schwichtigen vermag. Capriciös gelaunt ist Nr. 12, ein Geplauder, dem die herben Accente und dynamischen Steigerungen etwas Streitsüchtiges geben. Um so unmittelbarer wendet sich der Schlusssatz an des Hörers Herz,

Digitized by Google

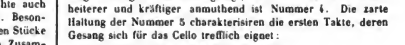
ein Abschiedslied, das wiederum Schumann geschrieben haben könnte.

Eine originelle Idee war es, die Form des sogen. Clavier-trios, d. h. die Combination der drei Instrumente: Pianoforte, Violine und Cello auf das Kinderstück anzuwenden und somit »Kindertrios« zu schreiben, wie es Kirchner in seinem **Op. 58** gethan hat. Die 15 Skizzen, welche die beiden Hefte umschliessen, sind Fräulein Else Simrock, wie wir vermuthen einer Tochter des Herausgebers N. Simrock in Berlin dedicirt. Dass Kirchner an eine Ausführung der Trios durch jugendliche Spieler gedacht hat, beweisen die Einfachheit des Ausdrucks, wie die leichte Spielbarkeit sämmtlicher Stücke. Mögen sich die feineren Schönheiten des Werkes, die poetische Grazie mancher Wendungen erst dem gereifteren Geschmack enthüllen, anregend werden diese anmuthsvollen Tongedichte auch auf die Jugend, auf Lernende jeder Altersstufe wirken. Besonderes Gewicht legen wir darauf, dass die Kirchner'schen Stücke dem Schüler Gelegenheit bieten, sich schon früh im Zusammenspiel mit anderen Instrumenten zu versuchen, gleichsam die ersten Stufen jenes geweihten Tempels zu betreten, welchen unsere classische Kammermusik auf dem Boden der Tonkunst darstellt. Wer weiss, wie schwer es oft selbst geübten Clavierspielern fällt, sich zu den Streichinstrumenten beim Trio, Quartett oder Quintett ins richtige Verhältniss zu setzen, den feinen Conversationston zu treffen, der sich in solcher Gesellschaft geziemt, der vermag auch den Werth frühzeitiger Uebung auf diesem Gebiet zu schätzen, und wir sind daher überzeugt, dass sich gerade die Musikschulen, zu deren schönsten Aufgaben die Pflege der Kammermusik gehört, die Kirchner'schen Trios als werthvollen Lehrstoff nicht werden entgehen lassen. Dass der Satz ein musterhafter, die Stimmführung gewählt, das Klangecolorit bei aller Schlichtheit der Harmonisation wirkungsvoll und schön abgestuft ist, das bedarf Kirchner gegenüber keiner besonderen Versicherung. — Wir können auf all die einzelnen Nummern nicht eintreten und wollen blos auf einiges besonders Anmuthige hinweisen. In Nummer 2 steht dem C dur-Scherzo ein Trio aus A-moll gegenüber, dessen zweitheiliger Rhythmus und ruhigere, mehr in sich gekehrte Haltung mit dem kecken Ungestüm des Hauptsatzes schön contrastiren. Köstlich ist Nummer 7, welche die Vortragsbezeichnung »Etwas betrübt« an der Stirne trägt und deren klagende G moll-Weise das rasch verflüchtigte Leid einer Kinderseele wiederspiegelt. Das zweite Heft wird durch einen warmempfundenen Liedsatz aus As-dur eröffnet. In Nummer 13 beginnen die Streichinstrumente eine Art Reigen von schalkhafter Zärtlichkeit. Das Clavier imitirt zunächst echoartig und kommt erst später zum selbständigen Wort. Das Ganze ist voll Humor und schliesst mit einem viermaligen Sechszehntelgang der Streicher, der wie muthwilliges Gelächter tönt. Vielleicht das graziöseste Tonstück des Werkes bildet Nummer 14, eine Art Ländler aus G-dur. Das Melodische des Hauptsatzes bestreiten hier Geige und Cello ziemlich gleichmässig, während das Pianoforte mehr nur accompagnirt. Erst im Mittelsatz aus Es vertheilt sich der überströmend innige Gesang auf sämmtliche Instrumente.

Grösser geformt, inhaltlich vielseitiger und bedeutsamer sind die wiederum für Pianoforte, Violine und Violoncell geschriebenen Novelletten **Op. 59**, welche in zwei Heften 12 Nummern enthalten und die Kirchner dem als Componisten vortheilhaft bekannten Heinrich von Herzogenberg und seiner Gemahlin Elisabeth geb. von Stockhausen, einer vorzüglichen Clavierspielerin, zugeeignet hat. Gleich als erste Nummer tritt uns ein ziemlich weit ausgeführtes Tonstück (*Allegro con fuoco*, G-moll $^3/_4$) entgegen, das alle drei Instrumente gleichmässig beschäftigt. Mit der Heftigkeit des Ausdrucks, dem leidenschaftlich feurigen, das sämmtliche Motive dieses Satzes kennzeichnet, tritt die ruhige Haltung der zweiten Nummer in Gegensatz. Das Cello stimmt hier folgenden Gesang an:

der dann von der Geige aufgenommen wird, bis er sämmtliche Instrumente gleichmässig beherrscht. Ein eigenartig düsterer Zug geht durch Nr. 3 (Es-moll $^2/_4$), in welcher der Componist mit dem Motiv sein phantastisches Spiel treibt.

Der trioartige Mittelsatz aus Ges-dur bringt übrigens auch schönen Gesang, der freilich die trübe Grundstimmung keineswegs verleugnet. Aehnlich gefügt, aber trotz der Moll-Tonart heiterer und kräftiger anmuthend ist Nummer 4. Die zarte Haltung der Nummer 5 charakterisiren die ersten Takte, deren Gesang sich für das Cello trefflich eignet:



Ein kurzer D moll-Satz, in welchem die Streichinstrumente das Wort führen und der in seiner keuschen Zurückhaltung an Brahms gemahnt, schliesst das erste Heft ab. Im zweiten stehen wiederum die rasch beschwingten, capriciösen und die getragenen, liedartigen Sätze ziemlich im Gleichgewicht. Der ersteren Kategorie gehört Nummer 8 an, ein kraft- und schwungvoller A dur-Satz, dessen Fis moll-Trio in weltabmigem Gesang dahinströmt, ferner die pikante Nummer 10, in welcher der Pizzicato-Effect der Streichinstrumente geistreich verwerthet ist, endlich die keck-humoristische Nummer 11, deren Motive wie von Federn emporgeschnellt werden. Unter den langsamen Stücken ragt Nummer 9 hervor, eine Art Romanze, die von verrauschter Zeit erzählt. Still und mild klingt Nummer 12 aus, mit welcher Kirchner in der ihm eigenen zartsinnigen Weise vom Hörer Abschied nimmt.

Mit **Op. 60** kehrt der Componist von den Ausflügen ins Gebiet der Kammermusik bezw. des Trios zu seiner eigentlichen Domäne, dem zweihändigen Clavierstück, zurück, um in dem genannten und dem nächstfolgenden Werk wiederum eine Fülle frischduftender Tonblumen vor uns auszubreiten. Die 25 Nummern, aus denen Op. 60 besteht und welche Frau Amalie Wunderly geb. Muralt zugeeignet sind, nennt der Componist »Plaudereien am Clavier«. Der Titel drückt das Wesen der Tonstücke treffend aus; es sind zwanglose Gespräche, wie man sie in guter, geistig angeregter Gesellschaft führt, nicht gerade tief gehend, meist kurz abgebrochen, den Kern der Dinge mehr streifend als erschöpfend, theilweise humoristisch angehaucht, aber niemals gewöhnlich oder schablonenhaft, sondern durchwegs mit dem Stempel einer eigenartigen Subjectivität gezeichnet und voll Feinheit in der Form. Wir gehen auch hier auf die einzelnen Nummern, die öfters aus wenigen Takten bestehen, nicht ein und machen nur Einiges vom Heinvollten namhaft. In den beiden ersten 15 Stücke umfassenden Heften überwiegt das graziöse Element, der Ton heiterer Schalkhaftigkeit oder zarter Anmuth. Gleich die G dur-Weise Nr. 1 schlägt letzteren schön an. Von bestrickendem Wohllaut ist Nr. 12 aus Des-dur, deren Melodie sich im $^3/_8$-Rhythmus gleich der Blume im Lenzhauch wiegt. Während durch Nr. 14 (H-dur) ein Zug liebender Sehnsucht geht, erscheint die folgende (A-dur $^2/_4$) als eine Verkörperung unbewusster Grazie, der selbst das leise Schmollen im Mittelsatz reizend zu Gesicht steht. Durchschnittlich etwas breiter behandelt und kecker auftretend sind die neun Stücke der beiden letzten Hefte. Nummer 16 aus G-moll hat in ihrem Hauptsatz etwas energisch Vordringendes, und

Digitized by Google

die beiden D-dur-Gavotten 21 und 24 gemahnen in ihrem rüstigen Dahinschreiten unwillkürlich an ähnliche Gebilde von Sebastian Bach. Die Fis-moll-Weise in Nummer 22 charakterisirt sogar ein entschieden pathetischer Zug. Doch fehlt es auch hier keineswegs an dem Gegensatz des Weichen, Zartsinnigen. Ein köstliches Tonstück dieser Art bildet die schmetterlingsleicht dahinschwebende Nummer 16 aus As, und in der Schlussnummer Es-dur $^3/_4$ wird die Melodie von einer überaus schönen Begleitungsfigur wie von zarten Schleiern umwoben.

Anders geartet als die »Plaudereien« sind die »Charakterstücke für Clavier« welche als **Op. 61** in drei Heften mit je zwei Nummern bei Friedrich Hofmeister in Leipzig erschienen. Kirchner hat sie der trefflichen Pianistin Frl. Mary Krebs gewidmet, deren sinnige Vortragsweise sich für derartige, weniger virtuosenhafte aber durch und durch poesievolle Musik vorzüglich eignet. Wohl die bedeutendste Nummer des Werkes, in ihrem leidenschaftlichen Charakter an die Allegrosätze aus Schumann's Novelletten gemahnend, ist gleich die erste. Der Hauptsatz aus F-moll drängt rastlos vorwärts; unausgesetzte Sechszehntelfiguren umbrausen die Melodie gleich schäumenden Wellen. Um so zarter klingt dann der Des-dur-Mittelsatz, dessen träumerischen Gesang Kirchner bei der Repetition in ein Arabeskengewand von Chopin'scher Zartheit hüllt. — Im *Andantino* Nr. 2 fesselt besonders die harmonische Ausgestaltung, welche wiederum den feinen Klangsinn des Componisten bezeugt. Nummer 3 (*Lento*, Cis-moll) ist eine Art Trauermarsch, ernst und still. Der Mittelsatz aus Des hätte vielleicht etwas kürzer und mit dem Grundgedanken stärker contrastirend gehalten werden dürfen. Auch die Viertelstrolen der Begleitung vermögen bei dem langsamen Tempo einer gewissen Monotonie nicht zu wehren. — In Nummer 4 (*Allegro*, E-dur $^4/_4$) steigt der Gesang unter einer leise schwingenden Sechszehntelfigur der rechten Hand aus der Tiefe auf, um, nachdem er sich einen Moment im Sonnenglanz gewiegt, wieder niederzutauchen. Es webt ein eigener Zauber durch das Tonstück, der uns unwillkürlich an die Geschichte von der schönen Melusine erinnert. Auch Nummer 5 (D-dur $^2/_4$, *Poco vivace*) ruft ähnlichen Vorstellungen, nur dass wir hier statt des Wellengeräusches das Summen eines Spinnrads vernehmen, welches eine träumerisch holde Liedweise begleitet. Eine Art Recitativ von melancholischem Ausdruck tritt dazwischen, worauf das Lied von neuem beginnt. Den Schluss des Werkes macht ein A-dur-*Allegro*, dessen Hauptmotiven wir schon in früheren Kirchner'schen Compositionen begegnet sind. Der Mittelsatz hat etwas Stillfeierliches, das man fast fromm nennen möchte.

Die besprochenen Werke Kirchner's zeigen uns den Tondichter im Vollbesitz seiner productiven Kraft und geben uns die freudige Gewissheit, dass noch zahlreiche künstlerische Thaten von ihm zu erwarten stehen.

A. Niggli.

Parsifal-Literatur.

(Fortsetzung.)

Unter den Broschüren über diese neue Oper, welche auf dem Markte erschienen sind, fehlt es nicht an Abwechslung. Die Gegensätze sind genügend zur Geltung gekommen. Auf Kalbeck's Schrift lassen wir zwei Bücher folgen, welche schon vor der Aufführung herauskamen und ihrem Inhalte nach hätten zuerst genannt werden können:

2. **Thematischer Leitfaden** durch die Musik des Parsifal nebst einem Vorworte über den Sagenstoff des Wagner'schen Dramas von **Hans von Wolzogen.** Leipzig, Gebrüder Senf. 1882. 82 Seiten in kl. 8.
3. **Parsifal.** Einführung in die Dichtungen Wolframs von Eschenbach und Richard Wagner's. Nebst einer Zusammenstellung der hauptsächlichsten musikalischen Motive in Wagner's Parsifal, von **O. Eichberg.** Leipzig, E. Schloemp. 1882. 48 Seiten und 8 Seiten Musikbeilage in kl. 8. Pr. *M* 1. 50.

Dies sind also gewissermassen Schuibücher, welche Mündigen und Unmündigen zur Unterstützung dienen sollen. Bei den Nebeiungen war Wolzogen alleiniger Interpret und Fremdenführer, jetzt hat er in Herrn Eichberg einen Genossen oder Concurrenten gefunden; doch setzen wir voraus, dass sie sich friedlich vertragen werden. Max Kalbeck, unsere Nr. 1, sagt über diese Nr. 2 und 3 in seiner Art: »Hans v. Wolzogen, der Erretter der deutschen Sprache und autorisirte Bädeker der Zukunftsmusik, hat neuerdings in einem Herrn O. Eichbergs [Eichberg], dem ‚kleinen Meyer' der Zukunftsmusik, einen Concurrenten gefunden, welcher nur die eines oder zweier Sterne würdigen, besonders empfehlenswerthen Leitmotive, dreiundzwanzig an der Zahl, in sein Handbuch aufgenommen hat. Für Reisende, die sich nicht länger als einen Tag im »Parsifal« aufhalten können, genügt die bescheidene Auslese; diese aber ist, wie Meyer versichert, ‚geradezu zum Auswendiglernen bestimmt'. Man werde also gut thun, vor der Reise die nützliche und stärkende Gedächtnissübung vorzunehmen, denn sonst könnte es dem Fremden passiren, dass er sich gründlich verläuft und möglicherweise wieder abreist, ohne auch nur die hervorragendsten Schönheiten des Werkes gesehen oder gehört zu haben. Wäre es wirklich so schlecht um Wagner und seine Kunst bestellt, wie seine Erklärer uns glauben machen wollen, dann müsste sich Mancher das Lehr- und Reisegeld wiedergeben lassen. Gott schütze uns vor unseren Freunden.« (S. 25.) Wir glauben nicht, dass dieser letzte Satz hier gut angebracht ist. Die genannten Freunde führen doch nur aus, was ihr Herr und Meister ihnen aufgetragen, oder wenigstens durch Winke deutlich gemacht hat. Wir sehen dies namentlich bei Herrn v. Wolzogen, der wie ein Mond ohne Eigenbewegung seiner Sonne folgt, wohin sie nun auch steuern möge. Die officielle Bedeutung, welche er hierdurch besitzt, giebt ihm allerdings auch eine gewisse persönliche Wichtigkeit, aber diese hält doch nur vor, so lange er das Amt führt, bezieht sich daher mehr auf den Rock, als auf das was der Rock umschliesst. Es ist wie bei den Federn, welche Tag um Tag die Regierungsmassregeln vertheidigen müssen; wie gescheut und talentvoll die Leute auch von Haus aus sein mögen, Individualität und geistige Spannkraft gehen ihnen mit der Zeit verloren. Es sind die Opferlämmer der »Idee« (oder wie mans nennen will), welche ihre innere Leere erst recht empfinden werden, wenn einmal die Impuls gebende Macht verschwunden ist. Herr v. Wolzogen wird auch eines Tages die Folgen bemerken, welche daraus entstehen, dass man unter Preisgabe aller Selbständigkeit den Geist abrichtet, lediglich das zu erklären und zu verherrlichen, was von einem superioren Dritten vorgesetzt wird. Derartige »Freunde« möchten wir daher mehr beklagen als tadeln. Man kann einen grossen Künstler verehren, ohne ihm geradeswegs die geistige Existenz zum Opfer zu bringen. Als Beispiel aus dem Wagnerkreise wollen wir nur Herrn W. Tappert anführen. Dieser macht ebenfalls die Zukunftstänze mit und reibt sich, wenn er hitzig geworden ist, scharf an den Gegnern; aber er besitzt Gebiete der Wissenschaft, in welche er sich wie in seine Heimath jederzeit zurückziehen und in denen er, wie wir glauben, mit voller Befriedigung schaffen kann, wenn auch Nibelungenzauber und Gralwunder einmal nicht mehr wirksam sein sollten. Sich so zu stellen, ist einfach die Pflicht der Männlichkeit; denen, die uns so viel von »deutschem« Wesen zu erzählen wissen, kann man nur bemerken, dass das willenlose officielle Affenthum, welches in Wagnerkreisen gepflegt wird, so undeutsch wie möglich ist.

Wolzogen's »Leitfaden« beginnt mit einem »Vorwort« über den Stoff des in Rede stehenden musikalischen Drama, und

Digitized by Google

eben dieses Vorwort ist am besten geeignet, das, was wir soeben im Allgemeinen bemerkten, im Einzelnen noch etwas deutlicher zu machen. Wir theilen zunächst seine Worte im Wesentlichen mit. Er sagt:

»Die Beurtheiler der Dramen Richard Wagner's haben meistens den Irrthum begangen, dieselben, weil sie allgermanische oder mittelalterliche Sagenstoffe behandelten, nach dem Massstabe bereits vorhandener altdeutscher Dichtungen aus jenen Stoffkreisen zu messen. Für den »Tristan« lag das Epos Gottfried's von Strassburg vor; für den »Ring des Nibelungen« das Nibelungenlied. Solche, die eingesehen hatten, dass die Nibelungendichtung Wagner's mit dem Nibelungenliede nur wenig gemein hat, zogen statt dessen die Edda-Lieder hervor und behandelten das neue Drama wie eine Dramatisirung jener alten Skaidenpoesien; was unserem Dichter den Vorwurf eintrug, er habe den deutschen Boden verlassen, um seine Stoffe sich aus dem fremden Island herzuholen.

»Alles dies ist unrichtig und sehr thöricht. Die »Stoffe« Wagner's, um sie einmal in Kürze so zu bezeichnen, sind weit älter als die nur verworren und zerstückt auf uns gekommenen skaldischen Fassungen alter Glaubens- und Sagen-Erinnerung im Nordlande; gar nicht zu reden von den epischen Bearbeitungen durch die ritterlichen und bürgerlichen Singer des 13. Jahrhunderts in Deutschland. Ihre Grundzüge sind schon mit den arischen Wandervölkern aus Asien herübergekommen und seitdem in immer neuen Wandelungen und Zusammenfassungen der recht eigentlich *ererbene Besitz* des germanischen, insbesondere des deutschen Volkes geworden. Denn während die Eddalieder, soweit sie die Siegfriedsage behandeln, nachweislich auf Einführungen aus Deutschland selbst beruhen, so sind andererseits keltisch-französische Sagenbildungen, wie die des Tristan und des Parsifal, erst in deutscher Dichtung zur vollendeten, ethischen Verwerthung des in ihnen geborgenen allgemein-menschlichen Stoffes, und so zu unserem Nationalgute geworden. Ursprünglich aber war der ganze so die Völker des westlichen Europas vertheilte Sagenstoff bereits wesentlich *arisch-germanisches* Gut; und jeder deutsche Dichter, der wieder danach, als nach einem unserem Volksgeiste eigenthümlichen Grundgebilde poetischer Phantasie griff, suchte dieses Gut nur von Neuem und um so inniger uns zu eigen zu geben. Was er damit, wenn es ihm wirklich bedeutend gelang, uns geschaffen hat, war dann nicht nur eine neue in sich abgeschlossene *Form* des alten Stoffes, sondern zugleich eine neue Erweiterung und Ausdeutung des geistigen und sittlichen *Gehaltes*. Beides hing aber ab von den speciellen Tendenzen des Neudichters, von der Eigenart seiner Kunstrichtung und Kunstform, und diese wiederum ward bestimmt von der *Zeit*, in welcher er dichtete. Der mittelalterliche Singer schuf auch nur mittelalterliche Epen; und keine andere Zeit hätte sich einfallen lassen dürfen, an diesen fertigen Kunstwerken, als dem Ausdrucke einer anderen Epoche, modificirend zu rühren. Daher war es Thorheit zu wähnen: wenn man den in jenen Epen eigenartig gestalteten Stoff nun schlichtweg in eine dramatische Form umgiesse, dann habe man dem modernen Sinne genug gethan und ein wirkliches Tristan- oder Nibelungen-Drama für das heutige Publikum geschaffen. Mit Recht durfte dieses Publikum sich solchen literarischen Kunststücken gegenüber theilnahmlos verhalten.

»Nicht in der äusseren Veränderung der Form, noch in der einfachen Aufnahme des in bester dichterischer Fassung gestalteten Gehaltes, hat eine Neuverwerthung des alten Stoffes zu bestehen. In der That will er »täglich« neu erobert sein; und eine solche Eroberung ist es, welche Wagner vollzogen hat, als er die Stoffe für die Form des neuen musikalischen Dramas und für die Theilnahme einer durch diese Kunstart begeisterten Zeit neudichtete. Der allgemein-menschliche Grundinhalt dieser vielfach umgestalteten Sagenwelt war, wie von jedem wahren Dichter, zunächst wieder rein herauszuheben. Danach aber war er in derjenigen Weise zu formen und auszubilden, wie es erstens dem inzwischen eigenartig fortentwickelten nationalen Geiste, seinem Wissen und seiner Weltanschauung gemäss war, — und wie es zweitens gerade dieser Kunstform entsprach, welche, aus demselben Geiste erzeugt, ihm einen wahrhaftigen und *stilvollen* Ausdruck zu verschaffen bestimmt war.

»In diesem Sinne dichtete einst der Sänger des »Nibelungenliedes« jenen alten Sagenstoff, soviel damaliges Sängerwissen ihm davon zugeführt hatte, nach den Bedürfnissen des damaligen Epos, und mit der Kraft und Eigenart des damaligen christlich-deutschen Geistes, in eine ganz bestimmte neue Form. Je weiter der nationale Geist sich aber aus seinen früheren historischen Umschalungen entwickelt, um so näher vermag er wieder den allgemein-menschlichen Kern des Stoffes und damit der Möglichkeit einer wahrhaft stilvollen *Kunst* zu kommen. Was in diesem Geiste heutzutage zuvörderst als wirklich *deutsches* Wesen, dann als dem *Allgemein-menschlichen* sympathisch zugewandte Daseinsempfindung, endlich als *künstlerisch-idealistische* Anlage lebt, das concentrirte sich in der einzelnen künstlerischen Persönlichkeit eines tragischen Dichters, dessen Schaffensathem die Musik war; — und diese Persönlichkeit legte nun wieder den derart fortgebildeten Gehalt des nationalen Geistes in die dementsprechend neugestaltete Form der alten nationalen Stoffe.

»Eben dadurch, dass die *Musik*, als die neue und höchstentwickelte künstlerische Ausdrucksweise des echtdeutschen Gemüthes, ihm zur eigentlichen Muttersprache mitgegeben ward, vermochte es Wagner, diese Stoffe auch unserer modernsten Zeit noch in jener ergreifenden Weise wieder lebendig werden zu lassen, welche wir bei jeder guten Aufführung seiner Werke an dem Publikum derselben erleben. Die hohe Idealität dieser Stoffe erlaubte ihnen nicht nur jene heidnische Götterwelt, der sie ursprünglich angehörten, nämlich die heroischen Abbilder des dichtenden Volksgeistes der alten Germanen selbst, sondern auch das Reich des höchsten christlich-religiösen Ideales, wie es im *Gral* symbolisirt erscheint, zur Basis ihrer Phantasiebildungen zu nehmen. Die Realisirbarkeit dieser Idealität aber musste uns versagt bleiben, wie sie zum Theil schon dem nur mit dem Worte dichtenden Nibelungensinger der Hohenstaufenzeit versagt blieb, wenn nur die *Musik* nicht hätten, die Musik von Bach bis Beethoven. Diese deutsche Musik verwirklicht in ihrer Sphäre auch das uns entfremdetste Ideale zu neuer vertraulich-erhabener Wahrhaftigkeit. Im *musikalischen Drama* werden die Götter der Vorzeit lebendig, als grossartige Typen derjenigen Leidenschaften und Gedanken, welche die Grundträger des ganzen poetischen Stoffes selber sind; und lebendig wird in ihm auch die himmlisch entrückte Erhabenheit der christlichen Gottesidee, wie sie in der *Gral*-Sage niedergelegt ist . . . Ein nach Wolfram's Zeit dichtender Neubildner des alten Stoffes durfte *Parsifal* und den *Gral* nicht mehr trennen; auch er musste in dem Gral den Inbegriff tiefster Religiosität darstellen, — aber nunmehr derjenigen tiefsten Religiosität, wie sie in einem wahrhaftigen Christengemüthe *unserer* Zeit bei erleuchteter Geisteskraft zur vollen Entwickelung zu kommen vermag.« (S. 4—6.)

Diese Einleitungsworte, die in dem gleichen Redestrome ebenmässig hinfliessen, bieten schon einen reichen Anlass zu Bemerkungen dar, mag man nun die Prüfung beim ersten oder beim letzten Satze beginnen. Wir wollen den Schlusssatz zuerst ins Auge fassen und näher betrachten, was Wagner für das Christenthum geleistet hat.

(Fortsetzung folgt.)

Digitized by Google

[681] Im Verlage von **Rob. Forberg** in Leipzig, Thalstrasse No. 2, sind soeben erschienen und durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen:

Barth, G., Op. 39. Drei Clavierstücke. ℳ ₰
No. 1. Impromptu (H-moll) . . . . . 1 —
„ 2. Polonaise (Fis-moll) . . . . . — 75
„ 3. Serenade (A-dur) . . . . . 1 —

Haydn, Jos., Méthode célèbre, suite par le quatuor florentin Jean Becker. Arrangée pour Violon et Piano par G. Holsender. . . . . 1 —

Rheinberger, Jos., Op. 130. „Aus Westphalen“. Sieben Gesänge für vierstimmigen Männerchor nach Gedichten von F. W. Weber.
No. 1. Nennphar. Partitur und Stimmen . . . . — 75
„ 2. Du sonnige, wonnige Welt. Partitur und Stimmen 1 —
„ 3. Die Hunnen. Partitur und Stimmen 1 75
„ 4. Kreuzfahrers Abendlied. Partitur und Stimmen 1 —
„ 5. Lied der Schmiedegesellen. Partitur und Stimmen 1 —
„ 6. Im Juni. Partitur und Stimmen . . . . . 1 —
„ 7. Verschmäht. Partitur und Stimmen . . . . . 1 —

[683] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

OUVERTURE
(C dur)
für grosses Orchester
componirt
von
Albert Dietrich.
Op. 35.

Partitur netto ℳ 7,50. Orchester-Stimmen netto ℳ 18,75.
(Violine I, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass à netto ℳ 1,20.)
Clavier-Auszug zu vier Händen vom Componisten ℳ 3,—.

[682] Im Verlage von **A. Böhm & Sohn** in **Augsburg** erscheinen demnächst:

Joh. Mich. Keller's treffliche Kirchencompositionen, unter welchen sein »Canticum Zacharise« als ein Meisterwerk bezeichnet wird. Ausführlicher Prospectus steht gratis und franco zu Diensten.

[684] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Fünf Gesänge
für
vier weibliche Stimmen
(ohne Begleitung)
componirt
und Frau Anna Regan-Schimon zugeeignet
von
Ferdinand Hiller.
Op. 199.

No. 1. **Marienlied:** »O du heiligste, o du frömmeste«, nach dem Lateinischen von *Follen*. Partitur 50 ₰. Stimmen à 15 ₰.
No. 2. **Liedesgruss:** »Liedergrüsse sind die Glocken«, von *Karl Stelter*. Partitur 60 ₰. Stimmen à 25 ₰.
No. 3. **Wiegenlied:** »Die Blümelein sie schlafen«, aus *Kretzschmer's* Volksliedern. Partitur 50 ₰. Stimmen à 25 ₰.
No. 4. **Morgensang:** »Horch, horch, die Lerche, nach *Shakespeare*. Partitur 60 ₰. Stimmen à 25 ₰.
No. 5. **Abend im Thal:** »Tiefblau ist das Thal«, von *Martin Greif*. Partitur 80 ₰. Stimmen à 15 ₰.

Conservatorium für Musik in Stuttgart.

In der Anzeige vom 19. August 1882 sollte es heissen:
Mittwoch den 11. October, Nachmittags 2 Uhr,
statt Donnerstag den 12. October, Aufnahmeprüfung etc.

[685] (H. 70971.) **Die Direction.**

[680] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Lieder
für
eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte
von
Franz von Holstein.

geb. zu Braunschweig, 16. Februar 1826. — gest. zu Leipzig, 23. Mai 1878.

ℳ ₰

Op. 13. **Reiterlieder** aus August Becker's »Jung Friedel, der Spielmann« für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. (*Herrn Director Heinrich Behr zugeeignet.*) . . 2 50
No. 1. Auszug: »Blas, blas, blas und blas, Trompeter, blas das Lied«. . . . . — 50
No. 2. Vom langen Jörg: »Der lange Jörg stund immer vorn« . . . . . 1 —
No. 3. Lustiges Reiterleben: »Hollah, heil' weich lustig Reiterleben hat der Herrgott uns dereinst gegeben!« — 50
No. 4. Der Trompeter bei Mühlberg: »Bei Mühlberg hatten wir harten Stand«. . . . . — 80
No. 5. Das gefeite Hemd: »Am Christnachtabend sass mein jüngstes Schwesterlein« . . . . . — 50

Op. 16. **Fünf Lieder** für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. (*Fräulein Pauline Nowack gewidmet.*) . . 1 80
No. 1. Am Bach: »Rausche, rausche, froher Bach« von Fr. Oser . . . . . — 50
No. 2. Jägerlied: »Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee« von E. Mörike . . . . . — 50
No. 3. Winterlied: »Gedruckt, die kleine Knospe« von E. von Platen . . . . . — 50
No. 4. Als ich weg ging: »Du brachtst mich noch bis auf den Berg« von Klaus Groth . . . . . — 50
No. 5. Komme bald!: »Immer leiser wird mein Schlummer« von H. Lingg . . . . . — 50

Op. 20. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (*Herrn Joseph Schild, Königl. sächs. Hofopernsänger freundschaftlichst gewidmet.*) 2 50
No. 1. Waldfräulein: »Am rauschenden Waldesstrome da steht ein finsterer Thurm« von W. Hertz . . . — 80
No. 2. »Wenn etwas leise in dir spricht« von H. Lingg . — 50
No. 3. Im Frühling: »Blüthenschnee weht durch die Lande« vom Componisten . . . . . — 80
No. 4. »Ich wohn' in meiner Liebsten Brust« von Fr. Rückert . . . . . — 50
No. 5. »Sagt mir nichts vom Paradiese« von Fr. Rückert — 50
No. 6. »Gieb den Kuss mir nur heute« von Fr. Rückert — 80

Op. 23. **Fünf Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (*Herrn Eugen Gura in Freundschaft und Verehrung gewidmet.*) . . . . . 3 —
No. 1. Zur Mandoline: »Schüchtern bricht das nächt'ge Schweigen diese Mandolinenweise« von A. Schöll — 80
No. 2. Trennung: »Wild saust der Winter durch die Nacht« von W. Osterwald . . . . . — 80
No. 3. Abends: »Leise sinkt auf Berg und Thal Abenddaft hernieder« von Julius Altmann . . . . . — 50
No. 4. Wandergrüsse: »Gott grüss' dich, ruft die Lerche« von Julius Altmann . . . . . — 80
No. 5. Auf Ponte molle: »O Ponte molle, du treffliche Bruck« aus J. V. Scheffel's Trompeter von Säkkingen . . . . . 1 —

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Rabensteinplatz 2. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 4. October 1882. Nr. 40. XVII. Jahrgang.

Inhalt: Anzeigen und Beurtheilungen (Wilhelm Speidel: Ouvertüre und Intermezzo zu »König Helge«, Op. 50; Zwei Sonaten für Clavier. Op. 46; Sonate für Pianoforte und Violine, Op. 61. Philipp Scharwenka: Serenade für Orchester, Op. 49; Wald- und Berggeister, ein Intermezzo für Orchester, Op. 37; Polnische Tanzweisen, Op. 38; Liebesnacht, Fantasiestück für Orchester, Op. 40. Edmond Weber: Berceuse für Violoncell oder Violine mit Clavierbegleitung, Op. 17; Suite für Violoncell und Clavier, Op. 18; Sonate für Violine und Clavier, Op. 19. Carlowitz Ames: Musikalische Skizzen für das Clavier. Reinhold Seyerlen: Choralfigurationen für die Orgel. Anton Krause: Instructive Sonaten für das Pianoforte zu vier Händen. Emil Krause: 240 Aufgaben zum Studium der Harmonielehre, Op. 43; Ein Beitrag zum Studium der Technik des Clavierspiels, Op. 38. E. Th. Weimerhaus: Theoretisch-praktische Flötenschule. W. A. Mozart: Ouverturen zu den Jugendopern, für das Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von Paul Graf Waldersee. L. van Beethoven: Triumph-Marsch zu dem Trauerspiel »Tarpeja«, Arrangement für zwei Pianoforte zu acht Händen von Carl Burchard. Franz Liszt: Tasso, symphonische Dichtung, für Pianoforte zu zwei Händen von Th. Forchhammer. Edmond von Mihalovich: Eine Faust-Phantasie für grosses Orchester). — Ueber die junge Nonne von Schubert und ia religieuse von Diderot. — Anzeiger.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Wilhelm Speidel, Ouvertüre und Intermezzo zu »König Helge«. Op. 50. Partitur zur Ouvertüre ℳ 10.—, zum Intermezzo ℳ 4.—. Hamburg, Hugo Pohle.

—— **Zwei Sonaten** für Clavier. Op. 46. Nr. 1. C-moll. ℳ 3.—, Nr. 2. A-dur. ℳ 4.50. Wien, J. P. Gotthard.

—— **Sonate** in E-moll für Pianoforte und Violine. Op. 61. ℳ 8.—. Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Δ. Wilhelm Speidel besitzt schon längst einen wohlaccreditirten Namen in der musikalischen Welt, und seine verdienstvolle Thätigkeit namentlich auf dem Gebiete des Männergesangs, welcher wir eine stattliche Zahl gediegener Chorwerke, welche zum Besten der Gattung zählen, verdanken, ist bekannt genug, als dass wir hier näher darauf einzugehen brauchten. In fast allen musikalischen Formen hat sich Speidel und zwar mit Glück und Erfolg versucht, und seine Werke documentiren nicht nur den gründlich gebildeten Musiker, sondern dieselben legen auch Zeugniss von tüchtiger und gewissenhafter Arbeit ab. Hie und da vergrübelt er sich zwar in Absonderlichkeiten, die oft an das Bizarre und Gesuchte streifen und die Grenzen der Schönheit manchmal überschreiten, aber im Ganzen machen seine Werke einen durchaus wohlthuenden Eindruck. Frische und Ursprünglichkeit der Erfindung, durchsichtige, klare Form und melodischer Gehalt sind Vorzüge, welche die meisten seiner Compositionen auszeichnen; man fühlt es aus ihnen heraus, dass sie dem innersten Born echt künstlerischen Fühlens und Empfindens entsprungen sind, und dies giebt denselben ihren positiven musikalischen und ästhetischen Werth.

Die Ouvertüre zu »König Helge« von Oehlenschläger, Kapellmeister Carl Reinecke gewidmet, ist ein wirksames und dankbares Orchesterstück, dessen Hauptsatz mit dem frischen Kampfmotiv den kühnen nordischen Recken schildert, »dessen Ruhm schallte weit und weiter«, der kämpft »ein Aar, der hoch in Lüften kreist, und wirft zum Sturm seine leichte Leiter«. Doch die Minne folgt auf der Fahrt dem Streiter, und der Seitensatz mit seinem süssen Liebessang unter Harfenklang führt uns zur Königin »Olafe:

»Und oft küsst' er die Hand ihr, er war so roth und mild,
Die Augen nicht verliessen das schöne Frauenbild.«

Sehr interessant, namentlich auch in harmonischer Beziehung, ist der Durchführungssatz, in welchem das kriegerische Motiv des Hauptsatzes vortrefflich verarbeitet ist. Die ganze Ouvertüre als solche ist überhaupt eine schöne und gediegene Arbeit, und die Instrumentation bekundet den ästhetisch fühlenden Musiker, dem die Instrumente nur die Mittel sind, der musikalischen Idee Ausdruck zu geben und welche niemals Selbstzweck sein sollen.

»Helge's Liebestraum« ist das Intermezzo betitelt, und es ist in der That eine liebliche musikalische Idylle, die sich hier vor uns abspielt. König Helge schlummert und lächelt im Heldentraume. Drei Walkyren scheinen ihm vom Regenbogen zu steigen, sie singen ihm ein Heidenlied und küssen ihm alle die Wange, und er streckt die Arme so glühend aus, er will um den Leib sie fassen. Mit einem reizenden Liebesgesang beginnt das Violoncell, von gehaltenen synkopirten Accorden des Streichquartetts gleichsam umwiegt; bald gesellt sich als zweite Stimme die Clarinette dazu und nunmehr beginnt ein holdes Zwiegespräch vom Dufte echter Poesie umwoben, bis unter Harfenklang sich beide Stimmen vereinen und die anderen Instrumente in süsser Liebeslust mitjubeln; nach und nach verschwindet der seligsüsse Traum, und im Pianissimo erstirbt der verklingende Liebesseufzer des Cellos.

Von den beiden Sonaten geben wir jener in C-moll entschieden den Vorzug; die in A-dur, namentlich das Scherzo und Adagio finden wir gesucht, sie tragen zu sehr den Stempel einseitiger Verstandesarbeit, den letzten Satz ausgenommen, welcher glücklich erfunden und voll Kraft und Feuer ist. Hingegen ist die C-moll-Sonate ein prächtiges Werk, ein Werk aus einem Guss; die charakteristischen und rhythmisch energischen Themas der einzelnen Sätze — den zweiten Satz, Cavatine, mit seiner warm empfundenen Cantilene ausgenommen — stehen in engem geistigen Contact zu einander und verleihen dadurch dem Ganzen den Stempel innerer organischer Einheit. Den Höhepunkt bildet der letzte Satz, welcher zum Besten gehört, was wir von Speidel kennen. Dieser Satz bestätigt von neuem wiederum in eclatantester Weise unsere schon oft verfochtene Ansicht, dass die höchste Schönheit des Kunstwerks nur im einfach und natürlich Erfundenen und Empfundenen beruht. Der Künstler bedarf freilich beim Schaffen der Verstandesthätigkeit, aber sie darf sich niemals in den Vordergrund

Digitized by Google

drängen, und die tüchtigste Arbeit kann niemals den Mangel an ursprünglicher Erfindung, niemals den Mangel lebenswarmer Empfindung ersetzen.

Ein bedeutendes und schönes Werk ist die dem trefflichen Geiger Concertmeister Eduard Singer gewidmete Sonate in E-moll für Pianoforte und Violine. Träumerisch setzt die Violine, von den synkopirten Accorden des Claviers getragen, mit dem Thema des Hauptsatzes ein, nach und nach leidenschaftlich sich steigernd, um alsdann abwechselnd dasselbe arabeskenhaft umspielend oder wieder aufgreifend zum Seitensatze mit seinem innigen Gegensang überzuleiten; die schaukelnde Triolenbewegung der Begleitung verleiht demselben noch besonderen Reiz und Anmuth.' Endlich übernimmt das Clavier mit wuchtigen Accorden das Thema des Seitensatzes, während die Violine dasselbe kosend umspielt, um nach holdem Wechselspiel zum Hauptsatz wieder hinüber zu leiten. Der Durchführungssatz, in welchem zum Motiv des Hauptsatzes sich noch ein zweites in Gegenbewegung gesellt, ist eine sehr interessante Arbeit, aber so recht behagt hat uns derselbe nicht, der musikalische Verstand schaut zu sehr daraus hervor; desto geistreicher und wirkungsvoller ist der Rückgang und die schöne effectvolle Steigerung nach der Reprise. Im zweiten Satze *Allegro vivace* geht es etwas toll zu, ein Bachanale in Scherzoform; für die Orgien, welche hier gefeiert werden, lehnen wir jede Verantwortung ab, das mögen die Grazien unter sich ausmachen. Das *Adagio* ist ein Satz voll tiefster und wärmster Empfindung; gerade hier kann der Componist zeigen, ob ursprüngliche Erfindung ihm eigen ist, denn bekanntlich gehört es zum schwersten, einen getragenen Satz zu schreiben, ohne langweilig zu werden; es ist dies eine Klippe, an welcher gar viele moderne Componisten Schiffbruch leiden, denn hier helfen alle sogenannten motivischen Verarbeitungen und Combinationen nicht, *hic Rhodus, hic salta*. Ihren brillanten Abschluss findet die Sonate im letzten Satz *Allegro molto*, in welchem ein Motiv des Thema des ersten Satzes mit richtigem künstlerischen Instinkte wieder aufgenommen und in ebenso tüchtiger und interessanter Weise durchgeführt, als durch das reizende Thema des Seitensatzes contrastirt wird.

Alles in Allem genommen, ist diese Sonate ein schönes Werk, welches von der grossen Begabung des Componisten Zeugniss ablegt, und so sei dasselbe wie auch die übrigen von uns besprochenen Compositionen den Freunden echter und gediegener Musik bestens empfohlen.

Philipp Scharwenka, Serenade für Orchester. Op. 19. Partitur ℳ 7.—. Bremen, Praeger & Meier.

—— **Wald- und Berggeister.** Ein Intermezzo für Orchester. Op. 37. Partitur ℳ 6.—. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

—— **Polnische Tanzweisen.** Op. 38. Heft 1. Partitur ℳ 5.—. Bremen, Praeger & Meier.

—— **Liebesnacht.** Fantasiestück für Orchester. Op. 40. Partitur ℳ 4.—. Bremen, Praeger & Meier.

In Philipp Scharwenka begegnen wir keinem unbedeutenden Talente. Derselbe ist, so viel wir wissen, Lehrer am Kullack'schen Institute in Berlin und hat sich durch eine bereits stattliche Anzahl von Werken sowohl für Orchester als für Clavier und Violine, in kurzer Zeit einen geschätzten Namen erworben. Was seine Compositionen uns namentlich anziehend macht, ist deren klare, durchsichtige Factur, die Art und Weise, wie er auch aus dem anscheinend unscheinbarsten Motiv etwas zu machen weiss. Scharwenka besitzt eine nicht unbedeutende Gestaltungskraft, das bewiesen die meisten seiner Werke, ohne dass dieselben eines tieferen musikalischen Gehalts entbehren. Hie und da finden wir freilich die Manche etwas dominirend, namentlich wird er in seinen Werken für Clavier, für welches er übrigens Gutes und Schönes geschrieben hat und auf welchem Gebiete immerhin seine Hauptbedeutung liegt, mitunter abstrus und gesucht. Auch wagt er sich nirgends zu weit vor in die geheimnissvollen Tiefen des Seelenlebens; zu ernsten, tragischen Conflicten kommt es bei ihm nicht, er liebt mehr die heiteren, sonnigen Höhen. Was wir weiter bei Scharwenka zu loben haben, ist, dass er es nicht verschmäht, auch die kleineren Formen des Tanzes in den Bereich seiner künstlerischen Thätigkeit zu ziehen und denselben durch interessante rhythmische und harmonische Behandlung einen erhöhten Kunstwerth zu geben. Vor allen Dingen rechnen wir hierzu die »Polnischen Tanzweisen« Op. 38, welche ursprünglich vierhändig für Clavier erschienen sind.

Die Serenade Op. 19 ist eine hübsche Composition, ohne sich gerade durch besonderen Gehalt auszuzeichnen. Von den vier Sätzen: *Marcia, Andante, Minuetto* und *Rondo pastorale*, hat uns der zweite mit seiner lebenswarmen Stimmung am besten gefallen. In dem »Intermezzo« Op. 37 ist das geschäftige Thun und Treiben der geheimnissvollen Gnomen, welche Wald und Berg bevölkern, reizend illustrirt. Dem Fantasiestück Op. 40 liegt als Motto der Vers aus Wagner's Tristan und Isolde: »O sink hernieder, Nacht der Liebe u. s. w. zu Grunde. Von Wagner'scher Liebesbrunst ist jedoch nichts darin zu finden, und wenn es auch nicht an sehnsuchtsvollen chromatischen Fortschreitungen fehlt, denn Liebesbangen und Liebespein werden ja nur noch durch chromatische Seufzer ausgedrückt, so pulsirt doch echte Stimmung und Leidenschaft in diesem Werke.

Edmund Weber, Berceuse für Violoncell oder Violine mit Clavierbegleitung. Op. 17. Stuttgart, Eduard Ebner. ℳ 1. 50.

—— **Suite** für Violoncell und Clavier. Op. 18. Stuttgart, Eduard Ebner. ℳ 3.—.

—— **Sonate** für Violine und Clavier. Op. 19. Stuttgart, Eduard Ebner. ℳ 6.—.

In vorliegenden Werken tritt uns ein begabter junger Künstler entgegen, welcher freilich noch ausreifen muss, um wirklich Bleibendes zu schaffen. Nicht als ob seine Compositionen den Stempel unreifen Schaffens an sich trügen; wir haben uns im Gegentheil gefreut, abermals einem jungen Componisten zu begegnen, welcher die Phrase verschmäht und sich bemüht, wirklich Gehaltvolles zu schaffen, aber es fehlt ihm noch die geistige Vertiefung. Die Gedanken sind noch etwas leicht hingeworfen, es fehlt denselben noch die eigentlich überzeugende Kraft, aber Gedanken sind es doch wenigstens und zwar Gedanken, die gerade durch ihre anspruchslose Naivetät uns für den Autor Interesse einflössen; dabei erfreut uns in Allem die tüchtige Arbeit und die saubere Factur.

Die Berceuse Op. 17 ist ein kleines anmuthiges musikalisches Genrebildchen, die Suite Op. 18 frisch ausgearbeitet; am besten haben uns der erste und der letzte Satz gefallen. Die Sonate ist ein tüchtiges Werk, welches von dem Talente des Componisten schönes Zeugniss ablegt. Die Gedanken sind gerade nicht tief, aber ganz hübsch erfunden; es fliesst alles glatt und natürlich, nirgends ein Haschen nach Effect oder ein Vordrängen theoretischer Mache. Und so hoffen wir, dem Autor noch oft zu begegnen.

In demselben Verlage erschienen als Opus 1 **„Musikalische Skizzen"** für das Clavier von **Carlewitz Ames.** Nur Skizzen sind es freilich und zum Theil recht dürftige Skizzen, wenn auch immerhin vom Talent des Debütanten Zeugniss ablegend. Gefallen haben uns Nr. 1 »*Allegretto*«, Nr. 2 »*Scherzando*«, Nr. 4 »*Allegretto*«. Nr. 5 und 6 verdienen nicht einmal den Namen Skizzen, das sind noch ganz embryonale Gebilde. Hoffen wir, dass Herr Ames bald durch grössere Arbeiten bethätigen möge, dass er nicht nur skizziren, sondern auch ausführen kann.

Digitized by Google

Reinhold Seyerlen, Choralfigurationen für die Orgel. 3 Hefte à ℳ 1.50, ℳ 2. —, ℳ 1.30. Stuttgart, G. A. Zumsteeg.

Ein Werk ganz und ohne Rückhalt loben zu können, ist eine ebenso angenehme als dankbare Aufgabe. R. Seyerlen bietet uns in obigen Choralfigurationen eine ganz gediegene Arbeit, welche nicht verfehlen wird, die Aufmerksamkeit der Kunstkenner auf sich zu lenken. Es pulsirt Bach'scher Geist in diesen Figurationen, und in welch meisterhafter Weise Seyerlen auch die complicirtesten contrapunktischen Formen beherrscht, beweist jede Seite.

Das erste Heft enthält acht kleine Figurationen über verschiedene Kirchenweisen und führt in die schlichteste Form der Choralfiguration mit ganz einfachen Motiven ein, welche die von der Oberstimme ununterbrochen vorgetragene Melodie in drei Unterstimmen nachahmend umspielen. Dabei hat der Componist den instructiven Zweck nicht aus dem Auge gelassen, indem diese Figurationen nicht nur angehenden Compositionsschülern und Organisten einen klaren Blick in die verschiedenen Arten der Choralfiguration geben, sondern des weiteren auch, wie Nr. 1, 2, 5 und 6 die Aneignung einer fliessenden und gebundenen Manualtechnik mit der des obligaten Pedalspiels in verschiedenen Schwierigkeitsgraden bezwecken, während Nr. 4 den Vortrag der Melodie durch das Pedal mit wirklichem Oberstimmenklang demonstrirt, Nr. 7 (Cantus firmus im Canon auf dem ersten Manual) zu jener Form der Figuration überleitet, welche den Vortrag des Cantus firmus auf eigenem Manuale fordert, und Nr. 8 als Erweiterung der Pedaltechnik die Vorführung des canonischen Cantus firmus mit doppeltem Pedal neben den auf zwei Manualen beschäftigten Händen sich anreiht. Das zweite Heft enthält sechs Variationen über die Melodie »Herzlich thut mich verlangen«. Hier will der Componist die Mittel aufzeigen, durch welche die nothwendige Abwechslung wie Wechsel der Stimmenlage des Cantus firmus, der Stimmenzahl, der Tonstärke und Klangfarben, der Motivbildung und Durchführung, der Taktart und Tonart (jonisch und phrygisch), erzielt werden kann; zugleich bieten diese Variationen einen Ueberblick über fast alle Arten von Choralfiguration, soweit sie nicht schon im ersten Hefte enthalten sind. Das dritte Heft enthält eine Choralphantasie über die Melodie »Wenn ich ihn nur habe«, in welcher eine nach Stimmung und Stilart contrastirende Verarbeitung des aus dem Choralanfang durch Verkehrung gebildeten, und eines zweiten frei erfundenen Subjectes in doppeltem Contrapunkt als Mittelsatz in organischen Zusammenhang mit einer sanft einleitenden und einer kräftig abschliessenden Choralfiguration gebracht ist.

Aus Vorstehendem dürfte schon hervorgehen, welche reiche und interessante Arbeit das Werk des Herrn Seyerlen enthält. Ueberall gewahren wir den erfahrenen und in allen polyphonen Formen fest im Sattel sitzenden Contrapunktiker und Harmoniker, der seinen Bach gründlich studirt und in dessen Geist sich vollständig hineingelebt hat. Da ist auch kein Nötchen, das nicht im engsten Zusammenhang mit dem Ganzen stünde; mit einer eisernen Consequenz sind die Motive und Themen durchgeführt, ohne gemacht und studirt zu sein. Das fliesst Alles so natürlich und ungezwungen, dass der nicht Eingeweihte gar nicht merkt und empfindet, welch reicher Schatz von musikalischem Wissen und Können in diesen drei Heften niedergelegt ist. Wenn wir Einzelnes herausheben dürfen, so möchten wir namentlich auf die zweite, vierte und sechste Variation im zweiten, sowie ganz besonders auf die Canzone funehre im dritten Hefte aufmerksam machen.

Und so seien diese Choralfigurationen namentlich den Herren Organisten, d. h. jenen Organisten, die etwas verstehen und etwas gelernt haben, auf das Wärmste empfohlen. Möge Herr Seyerlen uns recht bald wieder mit einer solchen Gabe erfreuen.

Instructive Sonaten für das Pianoforte zu vier Händen von **Anton Krause.** Volksausgabe. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 2 Bände.

Die früher einzeln angezeigten und wegen ihrer pädagogischen Bedeutung mit Recht gelobten Sonaten von A. Krause sind hier in zwei hübschen Bändchen von 103 und 105 Seiten zusammen gedruckt. »Nach aufsteigender Schwierigkeit geordnet vom Componisten« steht auf dem Titel, womit gesagt sein soll, dass die Stücke nach dieser Rücksicht, und nicht etwa nach der früheren Opuszahl, an einander gereiht sind. Die Folge ist also diese — Erster Band: Op. 18. 20. 27. 30 — Zweiter Band: Op. 3. 6. 22. 26.

Die alte Bezeichnung *Primo* und *Secondo* für den ersten und zweiten Spieler scheint abhanden zu kommen, denn wir finden sie nirgends mehr in den Vierhändern der grossen Verlagshandlung gebraucht. Sollte das wirklich ein Fortschritt sein?

240 Aufgaben zum Studium der Harmonielehre von **Emil Krause.** Op. 43. Dritte vermehrte Auflage. Hamburg, C. Boysen. (1882.) 57 Seiten gr. 8. Pr. ℳ 1. 80.

Der Vorbemerkung zufolge werden diese bereits ziemlich verbreiteten Harmonieaufgaben in den Conservatorien und Musikschulen von Berlin, Stuttgart, Würzburg, Darmstadt, Augsburg, Hamburg, Leipzig, New-York und anderswo als Unterrichtsmaterial verwandt und verdienen es auch vollständig, denn sie enthalten nicht nur ein für jeden Harmonieschüler nothwendiges Material, sondern dasselbe ist auch so geordnet, dass es bei sämmtlichen Harmonielehren gebraucht werden kann. Letzteres nämlich, dass die Uebungen nicht an ein bestimmtes System oder an ein einzelnes gedrucktes Lehrbuch gebunden sind — gefällt uns besonders, weil sie nun ohne Aussnahme von Jedem zu benutzen sind. Die erste Abtheilung lehrt die Verbindung der Accorde, die zweite giebt accordliche Analysen. Von Nr. 191 an sind die vierstimmigen Uebungen auf vier Linien mit den C-Schlüsseln ausgeschrieben, um die Schüler im Partiturlesen zu üben. Solche Uebungen sind ebenfalls unerlässlich für Alle, wess musikalischen oder musiktheoretischen Glaubens sie nun auch sein mögen. Das Büchlein kann daher systemlos genannt werden, und zwar im guten Sinne.

Ein Gleiches lässt sich einem andern, aber bedeutend grösseren Lehrwerke nachrühmen, welches der Verfasser vor einiger Zeit erscheinen liess. Wir meinen das Werk:

Ein Beitrag zum Studium der **Technik des Clavierspiels** in 100 Uebungen von **Emil Krause.** Op. 38. Hamburg, Joh. Aug. Böhme. 1882.

In sechs Heften:

1. Heft: Uebungen mit festliegender Hand. Preis ℳ 1,50.
2. – Uebungen zum Studium des leichten und ruhigen Passagenspiels. ℳ 2.
3. – Uebungen zum Studium der Tonleitern. ℳ 1,50.
4. – Uebungen in Terzen etc. ℳ 0,50.
5. – Uebungen zur Einführung in den gebundenen Styl. ℳ 2,40.
6. – Uebungen zum Studium der gebrochenen Accorde. ℳ 6.

Complet 85 Seiten Folio, Preis 10 ℳ.

Den Inhalt und die Ordnung des recht umfänglichen Opus haben wir hiermit genügend angedeutet. Dasselbe hat schon durch den Titel *»ein Beitrage* etc. dem Irrthum vorgebeugt, als ob hier ein vollständiger Cursus der Claviertechnik vorgelegt werden solle. Es sind vielmehr Uebungen, die dem fortgeschrittenen Clavierspieler passendes Material zur Weiterbildung darbieten. Die verschiedenen Hefte oder Abtheilungen, in welche das Ganze zerlegt ist, sind nicht geradeswegs als eine Stufenfolge beabsichtigt, sondern können, wie der Autor in der »Vorbemerkung« angiebt, fast noch zweckmässiger *neben*

Digitized by Google

als nach einander geübt werden. Es ist eben Uebungsmaterial, was hier vorliegt, kein zusammenhängendes System; auch in dieser Hinsicht ist der Titel richtig gewählt. Der Werth des Gebotenen, welches durchaus gediegen und planvoll gearbeitet ist, wird durch eine solche Freiheit in der Benutzung wesentlich erhöht, weshalb wir auch mit einiger Zuversicht hoffen dürfen, dass Krause's »100 Uebungen« eine weite Verbreitung finden werden. — Unter den der Musik vorgedruckten Empfehlungen macht sich die des Herrn v. Bülow nicht nur durch hohes Lob, sondern auch durch einige Ausdrücke bemerklich, die dem Werke leicht schaden können. Derselbe meint, die »Collegen« werden Krause's Werk nicht sehr willkommen heissen, da ihre »Bestrebungen auf diesem Gebiete« durch dasselbe »in den Schatten gestellt, vermuthlich wohl auch verdrängt werden dürften«. Selbst wenn ein solcher Fall eintreten könnte, würde es thöricht sein, denselben anzukündigen und die »Collegen« dadurch sofort in Gegner zu verwandeln, denn von diesen Collegen und nicht etwa von der »clavierspielenden Welt« im Allgemeinen hängt des Schicksal des Buches, soweit es sich um ein geschäftliches Unternehmen handelt, ausschliesslich ab, da die »clavierspielende Welt« in pädagogischen Dingen urtheilslos ist und lediglich das übt, was die »Collegen« ihr vorsetzen. Die Annahme, dass die vorhandene gute pädagogische Clavierliteratur der Collegen durch diese »Uebungen« ohne weiteres übertroffen werde und zu verdrängen sei, ist aber auch an sich unrichtig, was die Leser schon aus dem blossen Inhaltsverzeichnisse errathen können und hier durch ein kritisches Eingehen auf das vorhandene Material leicht zu erweisen wäre. Nicht an die Stelle des vorhandenen Guten, sondern an die *Seite* desselben setzen sich Krause's Uebungen als eine vielfach wünschenswerthe Ergänzung. Dies ist die Position, welche sie einzunehmen berechtigt sind. Es sollte uns freuen, wenn diese Zeilen etwas dazu beitrügen, dass Krause's 100 Uebungen eine ihrem inneren Werthe entsprechende Verbreitung erlangen.

Theoretisch-praktische **Flötenschule** nebst drei Grifftabellen von **L. Th. Weinerhaus.** Köln, P. J. Tonger. 2 Hefte à 3 ℳ.

Eine neue Flötenschule von dem Flötisten am Kölner Stadttheater, welche den Schüler von den ersten Elementen stufenweise bis zur ausgebildeten Meisterschaft hinausführt. Die Belehrungen und technischen Uebungen, welche löblicherweise den grössten Raum einnehmen, wechseln ab mit »Unterhaltungsstücken«, Liedern, Operngesängen etc. Die letzteren entsprechen den eigentlichen Uebungen in den letzten Stadien nicht recht, da sie zu leicht sind; man wünscht Musikstücke zu haben, in welchen die eingeübten technischen Schwierigkeiten eine praktisch-künstlerische Verwendung finden. Diese Lücke ist allerdings durch die vorhandene Flöten-Literatur leicht auszufüllen. An sich, d. h. in ihrem unterrichtlichen Theile bietet die vorliegende Flötenschule einen vollständigen Lehrgang, der allen Schulbedürfnissen genügt und daher auch Jedem empfohlen werden kann.

Ouvertüren zu den Jugendopern von **W. A. Mozart,** für das Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von **Paul Graf Waldersee.** Nr. 4—9. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Fol.

Die neun frühesten Opern von der »Schuldigkeit des ersten Gebotes« an bis zur »Finta Giardiniera« sind hier als die eigentlichen Jugendopern bezeichnet. Wer dieselben kennt, weiss, dass sie voll sind von hübschen, wenn auch ungereiften musikalischen Gedanken. Die Gesänge werden dem grossen Publikum im Ganzen und in ihrer Originalgestalt verschlossen bleiben, denn sie sind in dem damaligen ausgearteten Virtuosenstil geschrieben, und dabei nicht immer gesangmässig gehalten. Aber dies hindert nicht, dass uns die Musik derselben zum Theil in Arrangements für Clavier oder andere Instrumente zugänglich gemacht wird, wozu sie sich meistens sehr gut eignet. Besonders sind auch die Ouvertüren anzusprechend. Es war daher ein guter Gedanke, dieselben der weiten clavierspielenden Welt in einer angemessenen Bearbeitung zu übergeben, was Herr Paul Graf Waldersee mit Geschick ausgeführt hat.

Triumph-Marsch zu dem Trauerspiel »Tarpeja« von Kuffner von **L. van Beethoven,** Arrangement für zwei Pianoforte zu acht Händen von **Carl Burchard.** Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. 2 ℳ.

Ein neues Arrangement von Herrn Burchard. Die blosse Anzeige wird denen, welche seine Geschicklichkeit aus den zahlreichen bisherigen Arbeiten kennen, genügen.

Tasso, symphonische Dichtung für grosses Orchester von **Franz Liszt,** für Pianoforte zu zwei Händen von **Th. Forchhammer.** Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. ℳ 3. 50.

Ob dieses das einzige zweihändige Arrangement des »Tasso« ist, welches bisher gedruckt wurde, können wir nicht sagen. Sollte das der Fall sein, so müsste man sich billig darüber wundern, weil das Opus schon etwa 30 Jahre alt ist. Andererseits ist auch nicht wohl anzunehmen, dass die Verlagshandlung sich mit Duplicaten dieser Art selber Concurrenz machen werde. Wir lassen dies also auf sich beruhen und sagen nur, was der Fall ist, nämlich dass die Forchhammer'sche Bearbeitung als sehr gelungen bezeichnet werden muss. Dieselbe ist in der That nach dem Motto gearbeitet »Was gemacht werden kann, wird gemacht«. Sie bringt uns vielfach wieder zur Anschauung, dass Liszt kein echter Symphoniker ist, sondern nur ein Clavierspieler, der das, was er auf diesem Instrumente zusammen phantasirt, in die verschiedenen Orchesterorgane hineinsteckt. Daher der vielfach ungenügende und oft unangenehme Orchesterklang selbst an solchen Stellen, von denen man nach dem Vortrage auf dem Clavier etwas Besseres erwartet. Dieser neue Forchhammer'sche Clavierauszug wird ohne Zweifel zur Verbreitung des Werkes beitragen. Aber eine wirkliche Einbürgerung desselben wird auch er nicht bewirken können, weil dem Original der musikalische Vollgehalt mangelt.

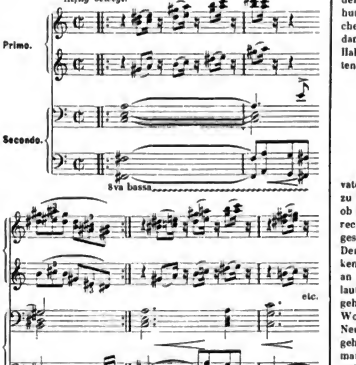
Dass die Ideenrichtung, welcher die moderne »symphonische Dichtung« ihren Ursprung verdankt, noch immer activ ist, beweist ein Opus, welches mit dem Tasso-Clavierauszug gleichzeitig die Presse verliess:

Eine Faust-Phantasie für grosses Orchester componirt von **Edmund von Mihalovich.** Leipzig, Breitkopf & Härtel. (1882.)

Partitur 53 Seiten Fol. Preis ℳ 8. 50.
Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten Preis 4 ℳ.

Nicht »symphonische Dichtung«, sondern Phantasie hat der Componist sein Werk betitelt. Es wird wohl daher kommen, dass dasselbe nur aus einem Satze besteht (wenn man es so nennen will), während jene »Dichtungen« in der Mehrsätzigkeit mit der alten Symphonieform im wesentlichen noch übereinstimmen. Nach dem Motto hat Mihalovich (in welchem man dem Namen nach einen Serben vermuthen möchte) sich das Unbefriedigtsein in Faust's Wesen herausgesucht und dieses durch sein musikalisches Phantasiren auch insofern treffend dargestellt, als der Hörer dadurch in eine Stimmung versetzt wird, welche ebenfalls bis zur Trostlosigkeit unbefriedigend ist. Um eine Ahnung von dem Ohrenschmaus zu erwecken, der hier auf die grosse Orchester-Tafel gebracht wird, wählen wir den kürzesten Weg und theilen die Anfangstakte (nach dem vierhändigen Clavierauszug) mit. Die Phantasie beginnt folgendermaassen:

Digitized by Google



Der Componist wiederholt die Anfangstakte sofort, um uns die Süssigkeit derselben so recht aus dem Vollen kosten zu lassen. Es wäre allerdings zu bedauern, wenn ein Tropfen davon ungenossen verloren ginge, was aber auch nicht zu befürchten ist, denn die hier zu Anfang vorgebrachten Figuren machen sich mit merkwürdiger Dreistigkeit immer aufs neue wieder geltend. Quintengenuss in vollen Accorden, Dur wie Moll, ist hier also bereitet, wie wahrscheinlich in keinem zweiten musikalischen Scherze von ähnlichem Umfange. Wir sind deshalb auch ganz wohl damit einverstanden, wenn man daraus Veranlassung nimmt, dieser Faust-Phantasie einen hohen Rang anzuweisen, denn es will uns nicht wahrscheinlich vorkommen, dass ein Anderer auf die steilen und zerklüfteten Felsen der Kakophonie noch viel höher hinauf klimmen sollte. Unmöglich ist es allerdings nicht. Der Componist fängt, wie man geseben hat, in irgend einer Nicht-Tonart an, aber er schliesst seine Phantasie doch noch in einer wirklichen Tonart, nämlich in C-dur. Es geschieht dies zwar auf eine Weise, die des Anfangs würdig ist, mit vollständiger Verbunzung des Dominanten-Accordes; aber immerhin wird in C-dur geschlossen. Warum überhaupt in einer bestimmten hergebrachten Tonart aufhören? Verdient das Erde so etwas vielleicht mehr, als der Anfang? Ist es nicht sogar direct gegen die poetische Idee, die eben das »*Nicht*befriedigtsein der tiefbewegten Brust« zum Inhalte hat? — Wie kann der Musiker es wagen, einen Solchen schliesslich mit dem simpeln altfränkischen Accord abzuspeisen? würde dies doch bedeuten, dass Faust, wenn auch mit nichts in der Welt, so doch wenigstens mit Mihalovich's C dur-Accord zufrieden zu stellen sei! was aber, wie gesagt, der poetischen Idee schnurstracks widerspricht. Auf diese schwache Stelle machen wir daher reformlustige Musikjünglinge aufmerksam; hier können sie mit neuen Faust-Phantasien erfolgreich einsetzen. Geläuterte musikalische Gedanken und schöne Melodien werden nicht erfordert. Es ist nur nöthig, dass man mit der Dreistigkeit eines Knaben von demjenigen, was die Jahrhunderte an musikalischer Lehr- und Kunstweisheit aufgespeichert haben, eben das Werthvollste über Bord wirft und sich dann die Manieren einer Tagesrichtung aneignet. Nur keine Halbheiten! Tabula rasa gemacht, aber vollständig! Dies möchten wir schliesslich auch Herrn E. von Mihalovich noch zurufen.

Ueber die junge Nonne von Schubert und la religieuse von Diderot.

(Nach dem Französischen des Herrn Blase de Bory.)

Man hat behauptet, der wahre Künstler gleiche jenem Hausvater im Evangelium, der seine Tafel bereitet, ohne darnach zu fragen, welche Gäste er haben, ja selbst ohne zu wissen, ob er welche haben werde, und ohne auf ihre Dankbarkeit zu rechnen. Hat er nicht bei sich selbst und in sich seine vorausgesebene Entschädigung, den Gedanken, der über alles tröstet? Der eine schwärmt für Verse, der andere für die Malerei; ich kenne welche, die die Musik verrückt machen könnte und die an den Sonntagen im Winter zu Pasdelonp oder zu Colonne laufen, wie zur Frühlingszeit die Verliebten in die Wälder gehen, um dort zu trämnen. Träumen ist wohl das richtige Wort; alle jene Programme können uns in der That nichts Neues lebren, alle jene Meisterwerke haben wir schon so oft gehört, dass wir sie nur noch sebr oberflächlich hören, wie man etwa Naturlaute vernimmt. Dabei setzt sich unsere Phantasie in Bewegung, sie arbeitet und es entstehen Luftbilder. Wie oft habe ich mir so beim Anhören von Mendelssohn's Ouvertüre die alte Fabel der »Melusine« vorerzählt! Erinnern wir uns am Anfang dieses Werkes jener leidenschaftlichen, gleich dem Geraurmel einer Quelle empor sprudelnden Phrase, denken wir an die schaurig feuchten Klangeffecte, an jenes bis zur Wiederkehr des Hauptmotivs überall lautwerdende Rieseln, mit welchem die Oboe ihren schmerzlich zarten und geheimnisverkündenden Ton verbindet; die Nymphe ist Weib geworden, die Göttin hat von nun an ein Herz, um menschlich zu lieben und zu leiden. Wenn aber auch Mendelssohn's Repertoire an derartigen Themen — »Melusine«, »Sommernachtstraume«, »Walpurgisnacht« —, welche jeder nach seiner Phantasie variiren kann, überreich ist, so giebt es doch andere Meister, welche ihre Ideen in einem solchen Stil formulren, dass man sich daran halten muss. Beethoven schreibt niemals über den Wolken; er sagt una die Empfindung, die ihn erfüllt, und auf eine Art, die man nicht missverstehen kann. Steht es auch jedem frei, ihn zu übersetzen oder zu commentiren, so wäre es doch verlorene Liebesmühe, weil von seinem Gegenstande abzuschweifen! Aesthetisches bietet er so viel man will, Psychologisches bis zu unergründlichen Tiefen, doch nichts Phantastisches! Bei Schubert ist das Gegentheil der Fall: er lässt zahllose Auslegungen zu; Beethoven wendet sich nur an unseren Verstand, unsere Seele; Schubert lauert auf unsere Sinne und verlockt uns. Jedes seiner Gemälde offenbart unseren Augen neue Perspectiven. Kein Componist hat in seine Kunst so verschiedene, wechselvolle Dinge hineingelegt; seine Musik ist getränkt mit Malerei und Beleseuheit. Er ist der modernste der Modernen. Aber das Alles bedarf des Nachweises.

I.

Victor Hugo hat die Ballade nicht erfunden, eben so wenig Schubert, und gleichwie wir in Frankreich unsere Dichter des 16. Jahrhunderts hatten, so hatten auch die Deutschen ihre musikalische Plejade, welche von 1793 datirt, der Zeit, wo Bürger's »Leonore« entstand. Ich spreche hier von der Ballade, wie sie Schubert verstebt, das heisst, von einer Art homogener

Digitized by Google

Composition, welche mit dem wörtlichen Text ein organisches und architektonisches Ganze bildet, das in das Herz der Situation eindringt und dieselbe illustrirt, statt ganz einfach Refrains, Strophen und Couplets nach Art der früheren Lieder an einander zu reihen. Man ist stets irgend Jemands Sohn, und in jener speciellen Gattung, welche Schubert so hoch emporheben sollte, hatte auch er seine Vorgänger. Johann André, Zumsteg, Tomaschek, Zeller (der Correspondent Goethe's), Reichardt gingen ihm nicht ohne Ruhm voran, Andere sind ihm nachgefolgt. Lange glaubten wir, dass eine solche Aufgabe zu denjenigen gehöre, vor denen man sich hüten solle; indessen fordern uns doch manche Gründe dazu auf: zunächst unsere Lectüre, ferner so viele in Deutschland von Schriftstellern, welche mehr Aesthetiker als Musikverständige sind, veröffentlichte Werke; Ambros, Riehl, Otto Jahn haben in uns den Geschmack an der Forschung erweckt. Wir wollten jene Vorgänger, deren Versuche uns berichtet worden waren, kennen lernen, und wenn wir unsererseits nun davon sprechen, so geschieht es erst, nachdem wir nichts versäumt haben, mit ihnen direct vertraut zu werden. Die Jetztzeit verliegt sich auf das Studium der Analogien: unsere verfeinertere und erregbarere Einbildungskraft träumt von Transpositionen einer Kunst in die andere. Wir wollen allerdings etwas hören, aber vor Allem wollen wir etwas zum Nachdenken und zur Besprechung des für und wider, so wie nach allen Seiten; ich denke an einen Diderot, wie er sich mit seinem eindrucksvollen Naturell und mit seiner gebrochenen, zerstückelten Logik, der Conversation hemächtigt. Welche neuen Themen böte ihm diese musikalische Kunst, wenn er uns durch die Ideen in die harmonische Contextur einführend, davon spräche, wie er seine Zeitgenossen in das Gebiet der Farben eingeführt hat. Wenn die Musik ihre Grenzen gehabt hat, so dehnt sich gegenwärtig ihr Reich überall hin aus; nichts was den Verstand berührt, nichts Menschliches bleibt ihr fremd. Sie, früher mit Haydn und Mozart die reine Stimme der Seelenaffecte, wird mit Beethoven das Organ des Denkens, und, indem sie aufhört, in uns mehr oder weniger unbestimmte Empfindungen zu erwecken, concentrirt sie jetzt das Streben ihrer Meditation auf bestimmte Gegenstände, welche sie sich aneignet und systematisch entwickelt. Lassen wir nur den Horizont sich erweitern, so wird bald die Musik dasjenige ausdrücken wollen, was das Wort wiederzugeben allein berufen schien; man denke an Berlioz und die Symphonie »Romeo und Julie«, eine von der Bühne in das Orchester herabgestiegene Tragödie. Es möchte noch angehen, wenn es sich nur darum handelte, uns den Seelenzustand der beiden Liebenden, ihre Leidenschaft, ihren Liebesrausch und ihr Unglück zu malen. Doch nein, es ist das ganz vollständige Drama, das sich vor unseren Augen Scene für Scene ohne Worte entrollt; der Streit der Domestiken beim Aufziehen des Vorhanges, das friedliche Darzwischentreten des Fürsten, der Ball bei den Capulets, und das alles prachtvoll, imposant, hinreissend und von gleichzeitig musikalischem wie dramatischem Interesse, ein Delacroix für grosses Orchester, wozu einfach irgend ein Shakespeare das Programm geschrieben habe. Versuche man nun noch diese Transpositionen von einer Kunst in die andere, die einen Tages die Signatur unserer Epoche sein werden und worüber die Zukunft mit uns ahrechnen wird, zu tadeln. Ich argwöhne einigermaassen, mit welchem Namen die Pedanten der gegenwärtigen Stunde diese Kunst bezeichnen werden; sie werden uns beweisen, dass es Alexandrinismus sei. Nun wohl! was weiter? Hat man uns nicht auch erzählt, dass Goethe ein Alexandriner war? Desto besser für die Alexandriner!

Die Maler stellen uns die Musen nicht einzeln dar, sondern sich gütlich umschlingend in Gruppen. So wollen die Künste verstanden sein, jede ihre individuelle Form, ihren Particularismus bewahrend und alle sich zu vereinigen und zu verschmelzen strebend in der Idee mittels einer Atmosphäre, für welche die Poesie den leuchtenden Aether bietet, was, ich wiederhole es, die Poesie nicht hindert, im rechten Moment eine rein persönliche Kunst zu sein, gleichwie die Philosophie zu einer geschlossenen Wissenschaft wird und ihre Selbständigkeit wieder findet, nachdem sie allen Wissenschaften als fundamentale Basis gedient hat.

In Hinsicht auf Analogie, Relation, Gegenseitigkeit haben die Romantiker, ich gebe es zu, des Paradoxen oft zu viel geleistet; aber derjenige, der einst die Architektur eine in den Zustand der Erstarrung gerathene Musik, und die Musik eine flüssig gewordene Architektur nannte, Schlegel, hat in diesem Falle sicherlich nicht blos mit Antithesen Jongleurkünste getrieben.

Können wir die Beziehungen läugnen, welche zwischen den tiefsinnigen und phantastischen Combinationen, der Symmetrie, den Ranken und Verschlingungen des Stils von Sebastian Bach und einer gothischen Kathedrale bestehen? Eine Symphonie von Mozart hat allerdings weder Thüren noch Fenster; man sucht in ihr vergebens nach Triglyphen oder Metopeo, und was auch Auber sagen mag, welcher wollte, dass das Paradies aus C-dur geht, so hat uns doch bisher niemand enthüllt, in welcher Tonart die Kathedrale von Paris steht. Studire man aber nur genau das unabänderliche Gesetz einer Symphonie bei Haydn, Mozart und Beethoven; gebe man sich Rechenschaft von den Theilen, betrachte man die abstracte Form: Andante, Scherzo, Rondo und sehe man zu, ob nicht das alles den Principien einer gewissen monumentalen Construction entspricht. Wenn ich einem Musiker von der Introduction, vom Nebenthema spreche, so weiss er sofort, auf welches Studium des Stückes ich anspiele, gleich einem Architekten, zu dem ich vom Vestibül, vom Giebel oder von den Architraven rede. Man würde sich täuschen, wenn man glaubte, dass die Musik eine Kunst zum blossen Vergnügen sei und dass sie ihren Beruf erfüllt habe, wenn sie uns während ein paar Stunden eine Reihe ebenso reizender als willkürlich an einander gefügter Takte vorführte. Vervielfältigte Arabesken geben kein Gemälde; die Ouvertüren zur »Stummen«, zu »Zampa« sind schöne Stücke; warum aber sehen wir sie nicht unter den Meisterwerken auf den Programmen des Conservatoires figuriren? Weil ihnen das architektonische Element, die organische Kraft der Symmetrie und Harmonie fehlt, deren Stempel die Ouvertüren von Beethoven an sich tragen. Bei Sebastian Bach eine rein architektonische Kunst, bei Haydn und Mozart die Kunst des sentimentalen Ausdrucks, wird die Musik später, Dank dem von Rousseau, Shakespeare und Goethe auf den Autor des Fidelio, der Sonate und Symphonien geübten Einflusse zu einer Kunst des reinen Denkens, die sich bei Franz Schubert zum Pittoresken wendete. *Ut pictura poesis*, sagt Horaz; *ut pictura et poesis musica*, sagt Schubert, Musik der Seele, Musik des Geistes, Musik des geschriebenen und gesungenen Wortes.

Ich habe die »Leonore« von Bürger citirt; Goethe's Lieder tragen gleichfalls dazu bei, die Atmosphäre von der Arette, der Canzone und all den ewigen Gemeinplätzen des italienischen Rococo zu reinigen. So lange die Periode des Contrapunktes des »niedlichen Waldvögeleines« dauerte, hat niemand daran gedacht, von der Musik etwas anderes zu verlangen, als Musik. Die ersten, noch im Stil Haydn's und Mozart's geschriebenen Werke Beethoven's zeigen uns dieselbe Absichtslosigkeit in Hinsicht auf irgend ein aussermusikalisches Element. Wir schreiten darin von Melodie zu Melodie, wie in einem Garten; wir bewundern die Schönheit der Blumen, wir athmen mit Wonne deren Duft, und das ist alles. Allein Beethoven hatte seine bestimmte Idee im Kopfe, welche schon in der Sonate pathétique durchzubrechen beginnt und die uns die Sonate in C-dur offen enthüllt, welche, wie der Musiker selbst sagt, dann

Digitized by Google

bestimmt ist, uns den Seelenzustand eines Melancholikers vorzuführen, der kein anderer sie Beethoven selbst ist. Wien war gegen Ende des 18. Jahrhunderts für die Musik das, was Weimar für die Literatur war, und das Interessante dieser Gegenüberstellung wird noch erhöht, wenn man sich die Einigung dieser beiden Musen vorstellt, welche sich unter den Auspicien Goethe's und Beethoven's vollzog. Die Parole war gegeben, die Stunde der musikalischen Poeten, neuer man sie wie man wolle, hatte geschlagen: Mendelssohn, Chopin, Schumann, Schubert etc. Sie bilden einen originellen, ganz modernen Cyklus, durch sie ist die Literatur in die Tonkunst eingedrungen, die Note und das Wort verbrüdern sich. An die Stelle der blumenreichen Idyllen tritt das Drama und die Leidenschaft: »Der Erlkönig«, »Gretchen am Spinnrade«, »Die junge Nonne«. Ich verspreche die Anfänge zu studiren; sehen wir nach den Vorläufern.

Was Bürger anlangt, so kennt man ihn eben so gut in Frankreich wie in Deutschland, wäre es auch nur wegen seiner »Leonore«, dieses ewigen Typus aller phantastischen Balladen, ohne welche vielleicht Victor Hugo seine *Fiancée du timbalier*, und Dumas den *Sire de Giac* nicht geschrieben hätte. Was die Componisten anlangt, deren Genie es allen Zeiten sich an der Ballade von Bürger versucht hat, so sind dieselben nicht zu zählen. Zumsteeg war der erste, welcher den populären Poesien dramatische Färbung gab, nachdem sie bis dahin Strophe für Strophe in der Spinnstube wie eine Litanei mit Begleitung der schnurrenden Räder und der sich drehenden Spindeln gesungen worden waren. Seine »Leonore« behauptet in diesem Sinne ein historisches Interesse, während diejenige von Tomaschek, obwohl bedeutender, vergessen ist. Als Zumsteeg starb, hatten die Herausgeber nichts Eiligeres zu thun, als seine Werke zu veröffentlichen, und es giebt deren viele von sehr verschiedenem Werthe, Mittelmässiges und Schlechtes neben Ausgezeichnetem. Man durchgeht ein Stück und bedauert die fünf Minuten, die man darauf verwendet hat; man dreht das Blatt um und ist überrascht, einen wahrhaft glücklichen Fund zu machen! Zumsteeg und Tomaschek hatten zu Nachfolgern [!] in dieser Compositionsgattung Zelter und Reichardt, zwei Namen, welche durch das Petronat Goethe's und seine Correspondenz in einiges Renommé gekommen sind. Allerdings beweist Goethe's Ansicht in diesem Punkte nicht viel. Schrieb ja doch der Autor des »Faust« an Zelter, als er ihn beglückwünschen wollte: »Ich hätte nie gedacht, dass die Musik fähig wäre, so leidenschaftliche Accente auszudrücken,« und Goethe sagte das zu der Zeit, als Mozart eben die »Entführung aus dem Serail«, »Don Juan« und die »Zauberflöte« schuf! Welche Autorität kann man Urtheilen solcher Art beimessen? Es wäre richtiger gewesen, Zelter wegen seiner Schriften ein Compliment zu machen. Seine Briefe an Goethe enthalten in der That mehr interessante Betrachtungen, Kritiken und sinnreiche Punkte, als seine Partituren gute Musik. Ich verweise in dieser Hinsicht auf eine Stelle dieser Correspondenz, wo Zelter, indem er verschiedene pittoreske Eindrücke aufzählt, dem Dichter die Analogien auseinander setzt, welche sich einem Musiker zwischen der römischen Campagna mit dem ruhigen Horizonte des Sabinergebirges und dem Stil von Palestrina sowie seiner Zeitgenossen aufdringen, gleichwie Alessandro Scarlatti und Pergolese an die Sonne und die Gärten von Neapel, die Musik der Venetianer dagegen an die marmorne Architektur und die Romantik der Lagunen gemahnen. In gleicher Weise würde die Musik von Zelter in uns den Gedanken an eine jener sandigen Ebnen erwecken, welche Berlin umgeben, die nie durch eine mustere Quelle oder durch den Gesang einer Nachtigall belebt werden. Aber Goethe, der sich überhaupt nicht darauf verstand, hatte ohne Zweifel seinen guten Grund, vor Allem an Zelter's Musik Geschmack zu finden und diesen Musiker, der seiner Poesie nur ein unbedeutendes musikalisches Minimum hinzugefügt hat, einem Mozart vorzuziehen. *)

Die »Leonore« von Zumsteeg erschien im Jahre 1798, sie folgte unmittelbar auf jene von Johann André und ging der von Tomaschek voraus. Die erste war noch nach der Manier der guten alten Zeit behandelt und erinnert uns an den Stil von Graun. Die zweite trägt die Physiognomie der Mozart'schen Epoche; und die letzte nähert sich schon Beethoven; sie ist eine Operpartitur in der ganzen Bedeutung des Wortes, oder vielmehr eine derjenigen Opernmetastasen, wie sie heutzutage solche Musiker lieben, denen weder ein Librettist noch eine Bühne zu Gebote steht. Man muss sich eine Ballade mit Arien, Ensemblestücken und Finales vorstellen. Die »Leonore« von Zumsteeg hat weniger Tiefe und Pathetisches, aber dagegen mehr Charakter. Es handelt sich dabei nicht um eine Oper in partibus. Der Ton der Gattung ist festgehalten, die nächtliche und phantastische Seite des Gegenstandes ist so gut wiedergegeben, dass das Entsetzen uns nicht loslässt; wir fühlen, dass der Componist an seine Gespenster glaubt, sie vom Grund aus kennt und mit ihnen auf vertrautem Fusse lebt. Der tolle Ritt der Liebenden während des entfesselten Gewitters mit den sie begleitenden Schreckbildern: der unheimliche Leichenzug, der Tanz um den Galgen, das Hurra, Hurra, Hussa, Hop, Hop, Hop, die Stimmen in der Höhe und in der Tiefe, die unter dem sausenden Galopp donnernden Brücken, das in seinen Angeln knirschende Gitterthor, das Versinken des Reiters mit seinem Rosse, alles das ist bilderreich, leidenschaftlich und voll übernatürlichem Grauen dargestellt. Alle haben übrigens gewissenhaft den Sinn und die Farbe des Textes sich angeeignet, und wenn je irgend eine Trenlosigkeit untergelaufen ist, so kann man diese nicht der Musik, sondern nur der Malerei verwerfen. Wie lässt sich, zum Beispiel, begreifen, dass Ary Scheffer diesen Gegenstand in die Zeit der Kreuzzüge verlegt und dabei dem Luxus der Costüme, der Entfaltung der mise en scène die Grundidee und die bewundernswürdige Originalität der Conception des Dichters geopfert hat? Heine hat sich diesfalls nicht getäuscht: »Das Heer der Kreuzfahrer zieht vorüber, und die arme Leonore findet unter demselben ihren Bräutigam nicht; es herrscht in diesem ganzen Gemälde eine süsse und beinahe heitere Melancholie; nichts lässt die schreckliche Erscheinung der kommenden Nacht voraussehen.« Bürger's Leonore lebt in der Periode des Protestantismus und der kritischen Forschung; ihr Geliebter ist ausgezogen, um für Voltaires Freund ein Stück von Schlesien zu erobern; es war die Zeit des Zweifelns und der Gotteslästerungen. Scheffer's Leonore lebt im Gegentheil in einer ganz katholischen Zeit; sie lästert nicht die Gottheit, und der abgeschiedene Reiter kommt nicht, sie zu entführen. Ihr Haupt senkt sich auf die Schulter ihrer Mutter, wie der Kelch einer kranken Blume, während ein Bitter von seinem Schlachtrosse ihr mitleidvolle Blicke zusendet. Die Blume wird verwelken, aber sie wird nicht fluchen. Es ist eine sanfte Composition, welche die Geister des Hasses und der Rache verscheucht und ferne hält, ein ganz harmonisches Gemälde, bei dem in der Musik der Farben die beruhigendste Einheit herrscht, was indessen zu gleicher Zeit der blühendste Unsinn ist.

(Fortsetzung folgt.)

*) Auf den Autor lässt sich dasselbe anwenden, was er von Goethe sagt: »Welche Autorität kann man Urtheilen solcher Art beimessen?« Wie schief und unrichtig diese leider weit verbreiteten Ansichten über Goethe's musikalisches Urtheil sind, werden wir in einem besonderen Artikel auseinander setzen. *D. Red.*

Digitized by Google

[487] Soeben ist erschienen: *M* *Pf*

Brähmig, B., Rathgeber bei der Wahl geeigneter Musikalien. 2. umgearb. Auflage (von Kürbitz) . . . . . 1 —

Schubert, F. L., Der praktische Musikdirector. 3. Auflage . — 90

— **Die Violine, ihr Wesen, ihre Bedeutung und Behandlung.** 3. Auflage . . . . . — 90

Widmann, B., Chorgesangstudien für die oberen Chorklassen höherer Mädchenschulen 1 20

— **Die strengen Formen der Musik, in klassischen Beispielen dargestellt** 2 70

Verlag von C. Merseburger in Leipzig.

[488] Neuer Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Symphonie

(No. 2 Es dur)

für grosses Orchester

componirt

von

Friedr. Gernsheim.

Op. 46.

Partitur netto *M* 18,—. Orchester-Stimmen netto *M* 36,—.
(Violine 1, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass à netto *M* 3,—.)
Clavier-Auszug zu vier Händen vom Componisten *M* 10,—.

[489] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

„Wie bist du, meine Königin, durch sanfte Güte wonnevoll!"

für eine Singstimme

mit Begleitung des Pianoforte

von

Johannes Brahms.

Op. 32. No. 9.

Für Pianoforte allein

von

Theodor Kirchner.

Pr. 2 M.

[490]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Beethoven, L. van, Triumph-Marsch zu dem Trauerspiel Tarpeja von Kuffner. Arrangement für zwei Pianoforte zu 8 Händen von Carl Burchard. *M* 2,—.

Brahms, Johannes, Op. 3. **Six Songs** for Tenor or Soprano composed with Pianoforte Accompaniment. For an opper voice. *M* 3,50.

No. 1. *Liebestreue. True Love.* O versenk' dein Leid. Oh — sink thy grief. — 2. *Liebe und Frühling* (No. 1). *Love and Spring.* Wie sich Rebenranken schwingen. Like the vine that upward climbeth. — 3. *Liebe und Frühling* (No. 2). *Love and Spring.* Ich muss hinaus, ich muss zu dir. I must go forth and tell thee now. — 4. *Lied. Song.* Weit über das Feld durch die Lüfte. High over the fields thro the air. — 5. *In der Fremde. Among Strangers.* Aus der Heimath hinter den Blitzen. From my home behind the lightning. — 6. *Lied. Song.* Lindes Rauschen in den Wipfeln. Trees that sway upon the mountains.

Kiengel, Julius, Op. 4. **Concert** (A moll) f. Violoncell o. Orchester. Partitur *M* 12,50. Stimmen *M* 12,—. Mit Pianoforte *M* 6,25.

Liszt, Franz, Tasso. Symphonische Dichtung für grosses Orchester. Für Pfte. zu zwei Händen. Von Th. Forchhammer. *M* 3,50.

Mihalovich, Edmund von, Eine Faust-Phantasie für grosses Orchester. Partitur *M* 8,50.

—— Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen vom Componisten. *M* 4,—.

Mozart, W. A., Ouverturen zu den Jugendopern. Für das Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von Paul Graf Waldersee.
No. 1—4, 7, 9. *M* 5,75.

No. 1. Die Schuldigkeit des ersten Gebotes. 75 *Pf.* — 2. Apollo et Hyacinthus. 75 *Pf.* — 3. Bastien und Bastienne. 50 *Pf.* — 4. La finta semplice. *M* 1,25. — 7. Il Sogno di Scipione. *M* 1,—. — 9. La finta Giardiniera. *M* 1,25.

Reinecke, Carl, Op. 149. **Suite** (Prelodio, Andante con Variationi, Minuetto, Canzona, Polska, Finale) für Pianoforte. *M* 4,50.

Rubinstein, Antoine, Op. 20. **Deuxième Sonate** pour le Piano. Nouvelle Édition revue par l'Auteur. *M* 3,—.

Wagner, Richard, Lyrische Stücke für eine Gesangstimme aus Tristan und Isolde. (Ausgezogen und eingerichtet von E. Lassen.)
Für das Pianoforte zu zwei Händen mit Beifügung der Textesworte beabsichtet.

No. 1. *Kurwenal's Spottlied.* Darf ich die Aotwort sagen? 75 *Pf.*
- 2. *Isolde's Erzählung an Brangäne.* Erfuhrest du meine Schmach. *M* 1,75.
- 3. *Tristan und Isolde's Liebesduett.* O sink' hernieder, Nacht der Liebe. 75 *Pf.*
- 4. *Tristan's Frage an Isolde.* O König, das kann ich dir nicht sagen. } 75 *Pf.*
- 5. *Isolde's Antwort an Tristan.* Als für ein fremdes Land der Freund sie einstens warb.
- 6. *Isolde's Verklärung.* Mild und leise wie er lächelt, wie das Auge hold er öffnet. *M* 1,25.

Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Serienausgabe. — Partitur.

Serie XV. **Duos und Trio** für Streichinstrumente No. 3/4. *M* 2,25.
No. 3. Duo (für zwei Violinen) C dur (K.-V. No. 487). — 4. Divertimento für Violine, Viola und Violoncell. Es dur (K.-V. No. 563).

Einzelausgabe. — Partitur.

Serie VI. **Arien, Duette, Terzette und Quartette mit Begleitung des Orchesters.** Erster Band. No. 19—23.
No. 19. Recitativ und Arie für Sopran. Popoli di Tessaglia. (K.-V. No. 316.) *M* 1,35. — 20. Recitativ und Arie für Sopran. Ma che vi feco o stelle. (K.-V. No. 368.) *M* 1,35. — 21. Scene u. Arie für Sopran. Misers, dove sono? (K.-V. No. 369.) 75 *Pf.* — 22. Recitativ und Arie für Sopran. A questo seno. (K.-V. No. 374.) *M* 1,25. — 23. Arie f. Sopran. Nehmt meinen Dank. (K. V. No. 383.) 75 *Pf.*

Einzelausgabe. — Stimmen.

Serie VIII. **Symphonien.**
No. 34. Symphonie. Ddur C. (K.-V. No. 297.) *M* 7,05.
35. Symphonie. Bdur 3/4. (K.-V. No. 319.) *M* 4,35.

Palestrina's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Partitur.

Band XIV. **Messen.** Fünftes Buch. *M* 18,—.

Robert Schumann's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Herausgegeben von Clara Schumann.

Serienausgabe. — Partitur.

Zehnte Lieferung.

Serie II. **Ouverturen für Orchester.** No. 8—8, 12. *M* 10,40.
No. 6. Op. 84. Ouverture zu Genoveva. — No. 7. Op. 100. Ouverture zur Braut von Messina. — No. 8. Op. 115. Ouverture zu Manfred. — No. 12. Ouverture zu Goethe's Faust.

Volksausgabe.

No.
490. **Beethoven, L. van, Trios** für Violine, Bratsche u. Violoncell. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen. *M* 3,—.
488/89. **Krause, A., Instructive Sonaten** für das Pianoforte zu vier Händen. 2 Bde. à *M* 4,50.
493. **Wagner, Richard, Lyrische Stücke** für eine Gesangstimme aus Lohengrin. Ausgezogen und eingerichtet vom Componisten. Für das Pianoforte zu vier Händen übertragen von S. Jadassohn. *M* 2,50.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Rabeosteinplatz 2. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 16 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 11. October 1882. **Nr. 41.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Musikalische Schriften von Franz Liszt. — Compositionen für Violoncell von Julius Klengel (Op. 4: Suite, Op. 2: Drei Stücke, Op. 3: Capriccio, Op. 4: Concert). — Ueber «die junge Nonne» von Schubert und «la religieuse» von Diderot. (Fortsetzung.) — Aus Rotterdem. — Berichte (Leipzig). — Aufruf, verlorene Autographen von Mozart betreffend. — Berichtigung. — Anzeiger.

Musikalische Schriften von Franz Liszt.

Des Bohémiens et de leur Musique en Hongrie. Nouvelle edition. Leipzig, Breitkopf et Haertel. 1881. gr. 8. 538 Seiten.

F. Chopin par **Fr. Liszt.** Nouvelle édition. Leipzig, Breitkopf et Haertel. 1879. gr. 8. 312 Seiten.

Fr. Chopin von **Fr. Liszt.** Frei ins Deutsche übertragen von **La Mara.** Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1880. gr. 8. 215 Seiten. (Gesammelte Schriften, erster Band.)

Essays und Reisebriefe eines Accelamteen der Tonkunst von **Fr. Liszt.** In das Deutsche übertragen von **L. Ramann.** Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1881. gr. 8. 261 Seiten. (Gesammelte Schriften, zweiter Band.)

Dramaturgische Blätter. Erste Abtheilung: **Essays über musikalische Bühnenwerke und Bühnenfragen, Componisten und Darsteller** von **Franz Liszt.** In das Deutsche übertragen von **L. Ramann.** Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1881. gr. 8. 466 Seiten. (Gesammelte Schriften, erste Hälfte des dritten Bandes.)

Die genannte grosse Verlagshandlung publicirte unlängst den ersten Band einer Biographie von Liszt, welcher hier auch bereits ausführlicher zur Anzeige gekommen ist. Diesem biographischen, von einer Dame und auch durchgehends nach Damenart zusammen geschriebenen Werke*) folgt zugleich als zweite Serie eine Ausgabe der von dem vielseitigen Autor verfassten Schriften, theils im Neudruck des französischen Originals, theils in deutscher Uebersetzung. Bei der letzteren ist dieselbe Dame thätig, welche die soeben erwähnte Biographie unternommen hat (Luise Ramann), und ein anderes, ähnlich constituirtes weibliches Wesen (La Mara) unterstützt sie. Diese deutsche Ausgabe soll sämmtliche literarische Hervorbringungen des berühmten Musikers vereinigen, deshalb erscheint dieselbe als Gesammelte Schriften in einer Reihe von Bänden. Das bereits Veröffentlichte gebt bis in den dritten Band. Die ganze Sammlung ist der Ankündigung zufolge auf sechs Bände berechnet, von denen Band IV die Schriften über oder für Wagner's Opern, Band V verschiedene Aufsätze aus der Weimar'schen Zeit (1845—1860), und Band VI als der Schluss die eben verzeichnete, in neuer französischer Edition erschienene Abhandlung über die Musik der Zigeuner enthalten soll.

Das ziemlich umfängliche Werk über die Zigeuner in Ungarn wurde ebenfalls in Weimar geschrieben und dort am 2. April 1859 beendet, wie denn während Liszt's Kapellmeisterthätigkeit zu Weimar die meisten dieser Schriften verfasst sind. Ueber jedes Werk, welches er neu einübte, über bedeutende Künstler, welche dort auftraten oder sonstwie mit ihm in Berührung kamen, schrieb er unmittelbar darauf seine Gedanken nieder. Die Frische des unmittelbaren Eindruckes ist deshalb allen diesen Kundgebungen unverkennbar aufgeprägt. Die bis jetzt publicirte erste Hälfte des dritten Bandes enthält folgende Aufsätze: Orpheus von Gluck (1854). Beethoven's Fidelio (1854). Weber's Euryanthe (1854). Ueber Beethoven's Musik zu Egmont (1854). Ueber Mendelsohn's Musik zum Sommernachtstraum (1854). Scribe's und Meyerbeer's Robert der Teufel (1854). Schubert's Alfons und Estrella (1854). Die Stumme von Portici von Auber (1854). Bellini's Montecchi e Capuletti (1854). Boieldieu's Weisse Dame (1854). Donizetti's Favorita (1854). Pauline Viardot-Garcia (1859). Keine Zwischenacts-Musik! (1855). Mozart; bei Gelegenheit seiner 100jährigen Feier in Wien (1856). Die beschriebenen Zahlen bezeichnen das Jahr der Entstehung der Aufsätze. Man ersieht hieraus die ganz besondere Fruchtbarkeit des Jahres 1854. — Am Schlusse der Erörterung über Mendelssohn's Musik zum Sommernachtstraum S. 46 polemisirt er auch ein wenig gegen Gervinus, welcher in seinem Werke über Shakespeare von dieser modernen musikalischen Zeitbat nicht viel wissen will. Liszt meint aber, der verdiente Beifall, welcher dieser Musik

*) Eine kleine Probe davon möge hier noch stehen. Man höre die Gründe, warum Liszt wesensverwandt ist mit *Beethoven*, aber sich eigentlich noch höher hebt: «Seine Individualität trägt nicht die Grundzüge der französischen Romantiker, aber die wesentlichen Momente, welche *Beethoven* zu einer Erscheinung moderner Geistes stempeln, zeigen sich unfruglich schon in seinen Jünglingsjahren. *Liszt's* Wesen wurzelt wie das *Beethoven's* im Gefühl; von Kindheit an gleicht es einer lyrischen, höher und höher steigenden Flamme. Sodann bei *Liszt* schon in den ersten Jünglingsjahren jener grosse nach dem Universellen strebende Zug der Ideenwelt, wie er bei *Beethoven* erst in dessen Reifezeit auftrat — man denke an den Entwarf der Juli-Symphonie des neunzehnjährigen Jünglings und vergleiche ihn mit dem Inhalt der neunten Symphonie! —; bei *Liszt* ferner das tiefe der Menschheit zugewendete Gefühl, das auch den deutschen Meister so gewaltig ergriffen; bei *Liszt* endlich, aber ausgeprägter und entschiedener als bei *Beethoven*, die Hingabe an das religiöse Element, dieser weite, nach Objectivität über Erde und Welt hineinstrebende Flug des Gedenkens und der Empfindung! Das sind Geisteseigenschaften» u. s. w. (S. 304.) Beethoven muss viele Verwandte besitzen, wenn sie dazu gehören, deren Wesen im «Gefühl» wurzelt. Beethoven strebte zur Höhe in der «Reifezeit», Liszt erklomm dieselbe schon mit 19 Jahren. Offenbar ist das ein Vorzug vor Beethoven, aber doch nur ein solcher, wie ihn jeder Conservatorist besitzt. Schreibt der Letztere eine C-moll-Symphonie — soeben hörten wir noch wieder von einer solchen) — und pünktlich Liszt neunundzwanzigjährig eine Juli-Symphonie, so waren bei Beiden die langen Haare das Einzige, was sie dazu berechtigte.

Digitized by Google

überall zu Theil werde, möge »als ein schlagender Gegenbeweis« gegen einen solchen Tadel dienen, und ferner habe Mendelssohn's Musik das Verdienst, »eine der schönsten Blüten aus dem Strauss, welcher Shakespeare's Scepter umblühte, dem Publikum erst so zugänglich gemacht zu haben, »um sie als stehende Vorstellung des Repertoires fest« und fort frisch zu erhalten.« (S. 47.) Aber wenn »Beifall« und dergleichen schon ein genügender, sogar ein niederschlagender Gegenbeweis wäre, so verlohnte es sich überhaupt nicht der Mühe, sachliche Erörterungen anzustellen. In Zeiten, wo die musikalische Bewegung die dramatisch-poetische überwiegt — und zu diesen Zeiten darf man unzweifelhaft auch unsere Gegenwart rechnen — sind die Erzeugnisse grosser Bühnendichter stets der Gefahr ausgesetzt, von Musik überflutet zu werden, sammtlich solche Producte ihrer Muse, die nach der einen oder andern Seite hin den Bühnenraum überspringen, wie Sommernachtstraum, Faust, Wintermärchen und ähnliche dramatische oder dramatisch-epische Dichtungen. Die Musik ist unzweifelhaft in ihrem Recht, wenn sie das, was ihr an poetischen Werken in der einen oder anderen Beziehung passt, zu behandeln, also für ihre Zwecke lediglich als Material zu benutzen sucht. Hält man diesen Standpunkt fest, so ist ihr nicht beizukommen, denn jede Kunst sorgt zunächst für sich selber und betrachtet alles Vorliegende lediglich als Stoff. So hat Shakespeare in Troilus und Cressida Homer's Gedichte, so im Cäsar römische Autoren behandelt; ebenso sind zwei grosse Werke von Händel (Samson und Allegro) dadurch um nichts kleiner oder kurzlebiger geworden, dass sie ihre Texte nur durch die Zerstörung von zwei herrlichen Dichtungen Milton's gewonnen haben. Aber wenn man, wie Liszt hier thut, die Berechtigung darin sucht, dass unsere Zeit immer mehr darauf ausgehe, »hervorragende Musik und hervorragende Dichtung zu vereinigen«, so wird eben damit der Kritik die allerschwächste Seite zugekehrt, denn dann prüft man die angeblich pietätvolle Behandlung, welche die vorhandene Dichtung durch die neue Musik erfahren haben soll, und hierbei muss die Musik stets verlieren. Ein wahrhaft grosses Gedicht kann niemals zwei Seelen haben, kann nicht poetisch und zugleich poetisch-musikalisch sein; je bedeutender es ist, destomehr wird es in der Darstellung rein poetischer Tendenzen Sinn und Zusammenhang haben. Hierüber wird unter allen einsichtigen Erklärern nur eine Meinung herrschen. Insofern bleibt die Kritik von Gervinus bestehen; er versah es nur darin, dass er heftig gegen eine bestimmte einzelne Musik polemisirte, und dadurch die Meinung veranlasste, als ob eine andere, mehr einfache Composition zur Begleitung dieser Dichtung passender sein würde, — während er ruhig als allgemeinen Grundsatz hätte aussprechen sollen, dass eine »pietätvolle« Musik ein Unding und deshalb auch eine solche Vereinigung »hervorragender Musik und hervorragender Dichtung« eine Unmöglichkeit ist. Es bringt durchweg mehr Schaden als Nutzen, wenn die Kritik mit dem Besen in der Hand vorgeht. Producte wie Mendelssohn's Elfenmusik und ähnliche sind viel zu sehr aus einer allgemein herrschenden Stimmung der Zeit geschöpft, als dass man sie durch einige tadelnde Bemerkungen beseitigen könnte, oder sie dadurch zu beseitigen nur den Wunsch hegen dürfte. Denn es treten durch sie neue Seiten der Kunst hervor, die, wie geringwerthig sie auch im Vergleiche mit anderer Musik sein mögen, doch unzweifelhaft neben derselben vollberechtigt erscheinen. Dagegen kann ihre Berechtigung niemals darin liegen, dass sie ein bestimmtes Werk der Dichtung — in diesem Falle den Sommernachtstraum — für uns »fort und fort frische« erhalten, denn diese Frische wird aufhören und diese Verbindung wird sich lösen, sobald die betreffende musikalische Richtung an ihren Wendepunkt gelangt. Man muss nur nicht glauben, dass so etwas in einem Zeitraum von sechs Monaten vor sich gehen könne. Liszt's feines Gefühl für die in der Gegenwart tonangebende Musikweise zeigt sich vielmehr auch darin, dass er Mendelssohn's Sommernachtstraum-Musik »den immer grössere Bedeutung gewinnenden Versuchen dieser Art anreiht. Haben wir doch seither eine ganze Reihe solcher Versuche zu verzeichnen gehabt, bei denen man allerdings mit dem blossen guten Willen, zu einer hervorragenden Dichtung auch eine hervorragende Musik zu schreiben, vorlieb nehmen musste; und macht doch eben jetzt wieder eine sogenannte Faust-Trilogie mit Musik die deutschen Lande unsicher. Diese Faust-Trilogie bestätigt abermals, dass solche Verbindungen von Dichtung und Musik keine wirkliche Ehe zu Stande bringen, denn wie vor fünfzig Jahren eine andere Musik dem »Faust« zu entsprechen schien, so wird die Zukunft ihren veränderten Neigungen und Auffassungsweisen ebenfalls wieder in neuen Compositionen zu genügen suchen, ohne dass zu einer dauernden Vereinigung der grossen Dichtung mit einer bestimmten Musik jemals Aussicht wäre. Ueber diesen Punkt sollte man eigentlich nicht mehr streiten.

Der zweite Band der gesammelten Schriften enthält Jugendwerke, Aufsätze und Briefe von 1834—1840. Warum diese Jahre als »Sturm- und Drangperiode« oft angetroffen sind, ist uns nicht klar geworden, denn die betreffenden Schriftstücke finden wir ziemlich zahm und ohne einen weiteren Gesammtinhalt als den, der sich bei den Kundgebungen eines bestimmten Autors von selbst versteht. Liszt hatte in seinen jüngeren Jahren schon jenes vielseitige geistige Interesse und Aufmerken auf Alles, was die Gegenwart bewegt, welches ihm lebenslang eigen geblieben ist; aber grosse geistige Klarheit ist ihm als Schriftsteller nicht nachzurühmen. Das bilderreiche Heildunkel seiner Sprache muss für Frauen anziehender sein, als für Männer, denn es gestattet dem Leser sich alles Mögliche dabei zu denken, indem es ihn zugleich von dem Zwange befreit, sich mit unerbittlicher Consequenz etwas Bestimmtes denken zu müssen. Daraus erklärt sich auch wohl, dass es Damen sind, die wir in der nächsten Umgebung des Schriftstellers Liszt erblicken. Der genannte zweite Band enthält folgende Aufsätze: Zur Stellung der Künstler (6 Artikel). Ueber zukünftige Kirchenmusik (nur ein kurzes Fragment, doch ist auch schon gegen Ende der vorigen Artikel von Kirchenmusik, ihrem Verfall und ihrer Hebung, die Rede; siehe unten). Ueber Volksausgaben bedeutender Werke. Ueber die Hugenotten von Meyerbeer. (Ein Fragment, mit welchem der spätere Artikel über Robert den Teufel im dritten Bande lebhaft zu vergleichen ist.) Herrn Thalberg's »Grandes Fantaisies« Op. 22 und »Caprices« Op. 15 und 19. An Herrn Professor Fétis. (Beide Artikel gehören zusammen, und der Vollständigkeit wegen ist auch die Antwort von Fétis auf Liszt's Thalberg-Kritik beigegeben, auf welche dann Liszt's Gegenantwort erfolgte. Hiermit hat man die wesentlichen Documente zusammen über einen Streit, der damals als ein Kampf der beiden bedeutendsten Pianisten besonderes Aufsehen erregte.) Compositionen für Clavier von Robert Schumann. Paganini. (Ein kleiner Nekrolog.) — Die zweite und grössere Hälfte des Bandes nehmen die Briefe ein, die gerichtet sind Nr. 1—3 an George Sand, Nr. 4 an A. Pictet, Nr. 5—6 an L. de Bonchaud, Nr. 7 und 10 an M. Schlesinger, Nr. 8 an Lambert Massart, Nr. 9 an Heinr. Heine, Nr. 11 an d'Ortigue, Nr. 12 an H. Berlioz. Die Aufsätze beschäftigen sich vielfach mit Reformfragen in der Musik. Das Juliköigthum zerstörte zwar manches Bestehende, erweckte aber zugleich Hoffnungen und nahm auch mancherlei Anläufe zur Abstellung alter Missbräuche. Die Ansprüche der Künstler in der damaligen hochromantischen Zeit waren bedeutend gestiegen und machten sich in abenteuerlichen Projecten Luft. Vieles davon hat nur noch als Curiosität Werth, Einiges dagegen ist von grösserer Bedeutung, weil es mit der späteren Entwicklung zusammenhängt.

Digitized by Google

Dahin gehört auch wohl das, was Liszt in jenen Jahren über Kirchenmusik äusserte. Am Schluss des 5. Artikels »Zur Stellung der Künstler« kommt er auf diesen Gegenstand, um ihn mit den düstersten Farben zu zeichnen. «Kirchenmusik! ... Doch wir wissen nicht mehr was das ist: die grossen Offenbarungen eines Palestrina, eines Händel, eines Marcello, Haydn, Mozart leben kaum in Bibliotheken. Nirgends erheben sich diese Meisterwerke, um den Staub abzuschütteln, der sie begräbt, *nirgends wird ihr Wort Fleisch*, sei es, um Schrecken und Staunen zu erwecken, sei es, um die vor dem Allerheiligsten sich beugende Schaar mit göttlichem Zauber zu tränken. Nicht, dass sie vergessen, dass sie verachtet wären — nein! Ihr Schweigen hat einen ernsteren, tieferen Grund. *Wir wissen nicht mehr, was es um eine Kirchenmusik ist* — und wie könnte es anders sein?« (S. 48—49.) Die Bestimmung der »katholischen Kirche« (von einer andern ist nicht die Rede) scheint denn auch zu sein, »erschöpft und verlassen unterzugehen«. Der Autor ist über diesen Punkt inzwischen gewiss anderer Meinung geworden, sonst würde er wohl nicht selber die Weihen nachgesucht haben. Seine Hoffnung, eine neue Musik entstehen zu sehen, deutet ebenfalls darauf hin. Hören wir nun mit Liszt's eignen Worten, wie er sich die Neubelebung der Musik und damit namentlich die Verjüngung der Kirchenmusik vorstellt. Der Kernpunkt dieses überaus merkwürdigen Programmes lautet: »Wie sonst, ja mehr als sonst muss die Musik *Volk* und *Gott* als ihre Lebensquelle erkennen, muss sie von einem zum andern eilen, den Menschen veredeln, trösten, läutern und die Gottheit segnen und preisen. Um dieses zu erreichen, ist das Hervorrufen einer neuen Musik unumgänglich. Die Musik, die wir in Ermangelung einer anderen Bezeichnung die humanistische (humanitaire) taufen möchten, sei weihevoll, stark und wirksam, sie vereinige in colossalen Verhältnissen *Theater* und *Kirche*, sie sei zugleich dramatisch und heilig, prachtentfaltend und einfach, feierlich und ernst, feurig und ungezügelt, stürmisch und ruhevoll, klar und innig. Die Marseillaise, die uns mehr als alle sagenhaften Erzählungen der Hindus, Chinesen und Griechen die Macht der Musik bewiesen, die Marseillaise und die schönen Freiheitsgesänge sind die furchtbar prächtigen Vorläufer dieser Musik.« (S. 56.) Mehr wollen wir hiervon nicht citiren, um den Leser nicht schwindelig zu machen. Sollte aber Jemand Verlangen tragen, durch solchen verworrenen und, wie die spätere musikalische Entwicklung gelehrt hat, gefährlichen Bombast sich ein Mühlrad im Kopf herumgehen zu lassen, der lese das Ganze im Zusammenhange; es sind nur wenige Blätter. Auf Widersprüche kann es bei diesen Expectorationen nicht ankommen, denn wo *Alles* seltsam ist, wird man doch das Einzelne nicht nach dem Maasse der gemeinen Vernunft beurtheilen wollen. Seite 49 war der »ernstere tiefere Grund« von dem Vergessensein so grosser Meister wie Palestrina, Händel etc. der, dass wir nicht mehr wissen, was es um eine Kirchenmusik ist«. Glaubt man dagegen, was Seite 56 steht, so war der »ernstere tiefere Grund« ein ganz anderer, nämlich der, dass jene alte Kirchenmusik für unsere Zeit überhaupt nicht mehr genügt, sondern dass für die neue Zeit, auch für die kirchlichen Bedürfnisse derselben, eine neue Musik unumgänglich« geworden ist, eine Musik, die mit der »furchbar prächtigen« französischen Marseillaise ihren Anfang genommen hat. Vieles von dieser neuen Musik — nach unserer Ansicht sogar die ganze Hauptmacht derselben — ist auch bereits über uns herein gebrochen, und hierbei haben die als altberühmt gefeierten Meister ein bemerkenswerth verschiedenes Schicksal gehabt. Während ein Palestrina bei der »neuen« Musik ausserordentlich gut fährt, ein Bach aus dem bisherigen Dunkel glänzend hervortritt, ist es dagegen Händel, der fast allein die Zeche dieser Musikorgien bezahlen muss; von diesem Händel fand Liszt, als er zu reiferen Jahren gekommen war, dass jener alte Meister nicht Menschen-, sondern »Elephanten-Musik« geschrieben habe, und Wagner bezeichnete dieselbe fast noch treffender als »dummes Zeug«. Wer wird sich aber mit solchem Zeug noch abgeben? Die »neue« Musik nicht mehr.

Liszt ist namentlich als Schriftsteller durch und durch französischer Romantiker. Wer den jetzt sehr in den Hintergrund getretenen und den meisten Zeitgenossen kaum noch dem Namen nach bekannten Lamartine kennt, der weiss auch so ziemlich wie Liszt's Schriften beschaffen sind; »*Sentimentin* könnte die Gesammt-Ueberschrift derselben lauten. Um das bilderreiche Heildunkel derselben und zugleich die Art der Verdeutschung an einem augenehmen Beispiele zu veranschaulichen, wählen wir eine der besten Stellen aus dem »Chopin«. Hier phantasirt er über das grosse Räthsel der Romantiker, über Genie und Weib, wie folgt: »Aber vermag das Genie immerdar, sich zur Seelengrösse der Demuth, zu einer Opferfreudigkeit aufzuschwingen, die Vergangenheit und Zukunft, ja sich selber in zeitloser Treue zum Opfer darbringt und die der Liebe erst ein Anrecht auf den Namen »Hingebung« verleiht? Glaubt das Genie, selbst wenn es sich seiner göttlichen Kräfte begiebt, nicht auch seine gerechten Ansprüche geltend machen zu dürfen, wogegen die Macht des Weibes doch gerade darin besteht, jeder persönlichen und egoistischen Forderung zu entsagen? Kann der Königspurpur und die Flammenkrone des Genies unverletzt über dem asurnen Grund eines Frauenlebens schweben, das nur mit den Freuden dieser Erde rechnet und auf keine höheren hofft, das, vom Glauben an sich selber erfüllt, nicht an die Liebe glaubt, die »stärker als der Tod« ist? Muss man, um die Forderungen des Genius mit den Entbehrungen der Liebe zu einem nahezu überirdischen Ganzen zu vereinen, nicht in kampf- und kummervollen Tagen und Nächten dem Chor der Engel manch übermenschliches Geheimniss abgelauscht haben? — Unter seinen köstlichsten Gaben verlieh Gott dem Menschen die Macht, nach seiner Weise — nämlich nicht wie er als Schöpfer und Urheber alles Guten, des Urstoffs und der Substanz, sondern wie er als Bildner und Urheber alles Schönen — Gestalten und Harmonien aus dem Nichts hervorzubringen; um in denselben seinen Gedanken darzustellen und ein unkörperliches Gefühl in körperlichen Umrissen zu verlebendigen, welche seine Einbildungskraft schafft, und die entweder durch das Gesicht — den Sinn, der Erkennen und Denken lehrt — oder durch das Gehör — den Sinn, der Fühlen und Lieben nährt — erfasst werden. Es ist dies die wahre *Schöpfung* in der schönsten Bedeutung des Wortes, insofern die Kunst Ausdruck und Mittheilung einer Empfindung mittelst eines Eindruckes, ohne Vermittlung des zur Darlegung von Thatsachen und Beweisgründen nothwendigen Wortes ist. Weiter verlieh Gott dem Künstler (und hier wird auch der Dichter zum Künstler, denn der Form der Sprache, sei's Prosa, sei es Poesie, verdankt er seine Macht) eine andere Gabe, die der ersten entspricht wie das ewige Leben dem zeitlichen, wie die Auferstehung dem Tode entspricht: die der *Verklärung*; die Gabe, eine unvollkommene, schmerzerrissene Vergangenheit in eine Zukunft unvergänglicher Herrlichkeit zu verwandeln, die so lange währt, als die Menschheit selber.« (Chopin, S. 185—186.)

Compositionen für Violoncell von Jul. Klengel.

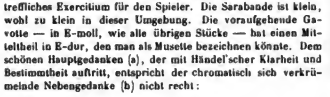
Unter den neuen Componisten, welche für dieses beliebte und tonreiche Instrument geschrieben haben, hebt sich ein junger Musiker durch ein ganz besonderes Talent hervor. Herr Jul. Klengel ist Violoncellist im Gewandhausorchester und ein

Digitized by Google

Spieler allerersten Ranges. Derselbe veröffentlichte bisher vier Werke, auf welche wir die Liebhaber hiermit aufmerksam machen. Sein

Opus 1: **Suite** für Violoncell und Pianoforte (Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis ℳ 2. 75)

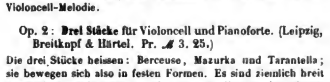
ist ein Schulstück und als solches passend dem Lehrer Jadassohn gewidmet. Eine »Suite« ist dem Namen nach etwas Alterthümliches, Violoncell-Suiten waren nun eigentlich in der alten Zeit eine Seltenheit, denn das Aufkommen des Violoncells hängt mit der Ausbildung der »Sonate« oder der neueren Musikformen zusammen. Die Früheren benutzten das Instrument fleissig zum Solospiel, wie auch concertirend mit der Singstimme, doch in beiden Fällen hauptsächlich als Rührstück, fanden es dagegen nicht besonders passend zum Vortrage von tanzartigen Charaktersätzen. Bei der grossen Ausbildung, welche in unserer Zeit die Virtuosität nach der technischen Seite hin erlangt hat, kann uns dies zwar nicht abhalten, zu versuchen, wie weit wir mit unseren Mitteln und mit unserer heutigen Kunst auch nach dieser Seite hin gelangen können, doch wird es immerhin gerathen sein, das eigentliche Naturell des Instrumentes sorglich im Auge zu behalten. Vorliegende Suite besteht aus fünf Sätzen: Largo, Allemande, Gavotte, Sarabande, Gigue. Es sind sämmtlich musikalische Gebilde, an denen man Freude haben wird. Allemande und Gigue sind sehr lebhaft geführt und bilden ein treffliches Exercitium für den Spieler. Die Sarabande ist klein, wohl zu klein in dieser Umgebung. Die vorausgehende Gavotte — in E-moll, wie alle übrigen Stücke — hat einen Mittelsatz in E-dur, den man als Musette bezeichnen könnte. Dem schönen Hauptgedanken (a), der mit Händel'scher Klarheit und Bestimmtheit auftritt, entspricht der chromatisch sich verkrümelnde Nebengedanke (b) nicht recht:



Wir wissen zwar, dass es als neuester Fortschritt gilt, dergleichen chromatische Tifteleien an die Stelle der früher gebräuchlichen einfach diatonischen Gänge zu setzen und dass dies als eine Bereicherung der Harmonie angesehen wird. Es ist aber nicht blos eine Schädigung der melodischen Verständlichkeit, sondern auch des harmonischen Reichthums. Unser Autor hat sich dieses selber bewiesen, denn seine harmonische Begleitung ist hier hart und dürftig. An sich wollen wir dieselbe nicht anfechten; der Uebelstand liegt lediglich in der Violoncell-Melodie.

Op. 2: **Drei Stücke** für Violoncell und Pianoforte. (Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. ℳ 3. 25.)

Die drei Stücke heissen: Berceuse, Mazurka und Tarantella; sie bewegen sich also in festen Formen. Es sind ziemlich breit ausgeführte, gehaltvolle, auf virtuosen Vortrag berechnete Stücke, die sich in jedem Concert sehen lassen können. Die Tarantella ist besonders schwer. Die Berceuse beginnt:



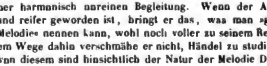
die Begleitung hat den Dominantseptimen-Accord, wie beigeschrieben; die reine und so tief melodische Quinte ist in dem Hauptgedanken also wieder einer modernen Unart zum Opfer gefallen. Dem jungen Componisten ist es sicherlich beschieden, noch manchen belangreichen Fortschritt in seiner Kunst zu machen. Wir hoffen, die Erkenntniss von den melodisch wie harmonisch reichen Schätzen, welche die alte Diatonik in sich schliesst, wird ebenfalls dazu gehören. Hätte er das gesangreiche *a* statt des blasirten *au* gewählt, so würde es ihm möglich gewesen sein, auf diesem Intervall einen Triller und sonstige feine Verzierungen anzubringen, die wir jetzt allzusehr bei ihm vermissen.

Op. 3: **Capriccio** für Violoncell und Pianoforte. (Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. ℳ 3. 25.)

Ein grosses Virtuosenstück; die Sechzehntel geben *Allegro molto vivace*, verschnaufen sich zwar in der Mitte etwas, legen dann aber in doppelter Breite noch einmal los und halten bis zu Ende aus. Wer dies in der vorgeschriebenen Weise durchführen will, muss einen stählernen Arm haben. Die Haupt- oder Basefigur ist übrigens sehr charakteristisch, weniger bedeutsam ist der langsamere (d. h. in Vierteln sich bewegende) Mittelthеil, wie denn überhaupt die cantablen Gänge die Stücke unseres Autors nicht sind, oder — wie wir uns lieber ausdrücken möchten — *noch nicht* sind.

Op. 4: **Concert** (A-moll) für Violoncell und Orchester. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Partitur: 170 Seiten gr. 8. Preis ℳ 13. 50. Stimmen: Pr. 12 ℳ. Violoncell mit Clavierauszug: Pr. 6. 25.

Dies ist das jüngste Product des ausserordentlichen Virtuosen und zugleich hochbegabten Componisten. Nach den vorhergehenden Versuchen und Studien hat derselbe nun hiermit einen Anlauf genommen zu einem grossen Concert und dabei die Formen desselben ebenso gut bewältigt, wie die der voraufgegangenen kleineren Sätze. Wir machen Concertinstalten auf dieses Opus aufmerksam, um so mehr, da Herr Klengel vermuthlich bald eine Virtuosenreise antreten und sein Concert an vielen Orten selber spielen wird. Er wird dann hoffentlich überall beweisen, dass es ein effectvolles Musikstück ist. Von den drei Sätzen dieses Concertes interessirt uns der zweite, ein *Andante con moto*, besonders deshalb, weil derselbe offenbar mit Vorliebe ausgearbeitet ist und wir nun hieraus das Stadium kennen lernen, welches der Componist in der Darstellung einer getragenen gesanglichen Melodie bis jetzt erreicht hat. Seine Andante-Melodie passt schön in das Instrument, zeigt auch meistens gesunde ausdrucksvolle Züge, ist aber nicht ganz frei von Phrase und moderner antimelodischer Sentimentalität. Als solche notiren wir besonders die frei in der Luft schwebende None *a*



zu einer harmonisch unreinen Begleitung. Wenn der Autor älter und reifer geworden ist, bringt er das, was man »göttliche Melodie« nennen kann, wohl noch voller zu seinem Recht. Auf dem Wege dahin verschmähe er nicht, Händel zu studiren, denn von diesem sind hinsichtlich der Natur der Melodie Dinge zu lernen, von denen sich unsere gegenwärtigen Musikweisen nichts träumen lassen.

Digitized by Google

Ueber „die junge Nonne" von Schubert und „la religieuse" von Diderot.

(Fortsetzung.)

Der Name Zumsteeg's ist nichtsdestoweniger in Vergessenheit gerathen und die meisten derjenigen, welche von ihm sprechen, kennen ihn nur vom Hörensagen; er hat jedoch, wie Tomaschek, sein Zeitgenosse, und wie Schubert, Schumann und Löwe, seine Nachfolger, sehr zahlreiche und sehr verschiedene Werke producirt: Opern, Cantaten für grosses Orchester, Solos für Saiteninstrumente, dramatische Erzählungen nach Schiller und Klopstock, ossianische Gesänge, ja selbst Epigramme und Fabeln; die Fabel vom Kukuk, der Nachteule und den beiden Känzchen. Es sind ihrer vier, die einen hässlicher als die anderen, verachtet von der ganzen Welt, sich aber unter einander Complimente sagend: »Wer wird unser Lob singen? Niemand, thun wir es also selbst.« Und um die Unendlichkeit des Panegyrikus auszudeuten, schliesst der Componist sein Stück mit einem Septimenaccord ohne Auflösung.

In Deutschland war man stets für diese Sorte von Rehus eingenommen. Lange lässt man in der Musik darauf verfiel, brachte man sie in Gemälden und Kupferstichen an. Wenn Dürer's Werke auch noch so wenig im Geiste gegenwärtig sind, der erinnert sich doch eines Druckes von 1504: Adam und Eva neben dem Baume des Wissens, um welchen sich die Schlange ringelt. Das Paradies ist voll von Thieren, eine Katze kauert zu Füssen Eva's; zur Seite der Katze ist eine Maus ganz zutraulich, ein Hase ruhig dasitzend; die Unschuld und der Friede herrschen noch. Bis hieher zeigt sich nichts Räthselhaftes, doch sehen wir näher zu. Hinter dem verhängnissvollen Baume, an einen Strunk gelehnt, steht ein Einhorn. Man kann zwanzig Mal dieses Blatt betrachten, ohne zu ahnen, dass in demselben eine von jenen Charaden sich birgt, in welche vor drei oder vier Jahren die Pariser Mauläffen vernarrt waren. Das Einhorn heisst im Deutschen Elend (*), was gleichbedeutend mit Unglück ist. Nun aber steht ja geschrieben, dass hinter dem Falle das Unglück lauert. Verstehe es, wer da kann. Ein ander Mal war es Steinle, der, um den Gedanken wiederzugeben: *nulla fides*, eine zerbrochene Geige zu Füssen eines Kindes malte, denn Geige lässt sich auch mit Fidel übersetzen. So ist uns ein Gemälde geboten, das man ad libitum betiteln könnte: »Keine Treue oder keine Geige auf Erden«. Ist es nicht sonderbar, diese bizarre nationale Symbolik, welche von den alten Componisten in die musikalische Kunst übertragen wurde, auch in Gebrauch zu sehen bei mehreren der geschätztesten Modernen, bei Karl Löwe, den wir oben angeführt haben, und der seinen Scharfsinn anstrengte, um sie überall anzuwenden. So beginnt und endet das Oratorium »Die Siebenschläfer« mit sieben, von eben so vielen Blasinstrumenten festgehaltenen Septimenaccorden als Anspielung auf die sieben Brüder. Das heisst sich doch viel Mühe geben, um ein kleinliches Resultat*) zu erzielen. Dasselbe gilt auch von einem seiner besten Stücke: »Der Zauberlehrling«. Man kennt die Ballade von Goethe: der Lehrling befiehlt dem Besen, Wasser zu schöpfen, und der Musiker schildert uns in einer tonmalenden Phrase den sich in Bewegung setzenden Besen. Als aber der Lehrling die unkluger Weise entfesselte maschinenmässig wirkende Gewalt hemmen will, merkt er, dass er die Formel vergessen hat. Ausser sich und von Schrecken erfasst, haut er mit dem Beil nach dem Besen; der Besen geht entzwei, die melodische Figur thut dasselbe und wird zu einem Canon für zwei Stimmen.

Schubert verschmäht diese Künsteleien, er singt aus freier Brust. Ein Musiker kann Maler und Dichter sein, ohne einen Eingriff in die Domäne der Dichtkunst und der Malerei anzustreben und ohne sich anzumassen, dieselben überflüssig zu machen. Die Dichtkunst ist die Kunst der Worte, die Musik ist die Kunst der Töne, aber es giebt manche Situation, wo beide in einander verschmelzen müssen, wo die in dem Wort enthaltene Idee im Ton untergeht, um dann doppelt wieder aufzuleben. Die Musik wäre weder im Stande, den Monolog von Hamlet nachzudenken, noch würde es ihr gelingen, gewisse Spracheigenthümlichkeiten wieder zu geben, was auch Schumann sagen mag, der in einer Sonate von Schubert den melancholischen Seelenzustand eines wackeren Jünglings entdeckt zu haben glaubt, welcher seine Schneiderrechnung nicht bezahlen kann. Aber gebe man der Musik Gemüthsaffecte zu malen, so wird man sie selbst für das Unaussprechliche Accente finden sehen, z. B. das in dem Duett aus »Fidelio« angebrachte Verstummen in dem Augenblicke, wo die beiden Gatten sich erkennen: »Du!« ruft Florestan, »ich!« antwortet Leonore, und beide fallen sich stumm in die Arme. Sei man Beethoven, sei man Shakespeare, so wird man, wenn der Ausdruck oder das Wort fehlt, doch die Hieroglyphe finden: in dem Fidelio-Duette jene Pause, und im »Othello« den halb unterdrückten Schrei grenzenloser Verzweiflung: »Wie Schade, Jago, wie Schade!« Aber wenn die Musik im Gefühlsbereiche unbegrenzt ist, so besitzt sie überdies ihr Pittoreskes, und es wird sich manche Gelegenheit darbieten, wo sie auf diesem Terrain ihre edle Schwester, die Poesie, besiegt. Ich lese den »Sommernachtstraum« und finde darin, dass Puck den Raum durcheilt »wie ein Pfeil, abgesandt von dem Bogen eines Tataren«. Suche man auf der Bühne einen Schauspieler zur Darstellung dieser Persönlichkeit und zugleich mit ihm Elfen, welche so organisirt sind, dass sie sich in einer Nussschale verstecken können. Ihr kommt Mendelssohn dem Shakespeare zu Hülfe. Höre man das hüpfende, muthwillige, kichernde Scherzo, und alles, was uns der Dichter von seinem Kobold erzählt, wird uns sofort wahrscheinlich. Wir sehen Puck hinter der Coulisse seine Sprünge machen; unser Ohr, noch mehr als unser Auge, zeigt ihn uns, die Lüfte durchschneidend wie der Pfeil eines Tataren. Die Poesie liefert das Wort, die Musik wendet es hin und her, beutet es aus, erfasst die Idee und nimmt davon den Ausgangspunkt für eine neue Conception.

Das Geschäft der Philister, Accorde einfach einem Texte unterzulegen, wurde sehr fein eines Tages von Goethe im Zwiegespräche mit Eckermann bespöttelt, wobei er erklärte, dass die Ballade »Der Fischer« nicht gemalt werden könne, weil die Malerei nicht die Macht besitze »die Empfindung, dieses Verlangens nach dem Wasser, das an einem Sommertag uns zum Baden einladet« und das der Dichter in seinen Versen wiedergeben wollte, auszudrücken. Und doch, zu wie vielen Gemälden und zu wie vielen Liedern hat nicht dieses Gedicht inspirirt! Es ist eben im Ganzen nichts leichter, als sich an diesem Spiele der Transposition zu üben. Bleiben wir bei der Musik: sind wir Componist, so verführt uns dieses Motiv; das ist die einfachste Sache von der Welt, und wir brauchen uns nur gehen zu lassen. »Das Wasser rauscht, das Wasser schwellt«, hiefür ergiebt sich eine Figur in der Begleitung von selbst. »Aus dem bewegten Wasser rauscht ein feuchtes Weib hervor«, *Tremolo*, kleiner Nonenaccord. »Sie sang zu ihm, sie sprach zu ihme, *Cantabile* à la Gounod für die Stimme der Sirene, und als Schlussbetrachtung etwas Elegisches, eine sanfte Klage um das Loos des unglücklichen unter der feuchten Decke verschwundenen Fischers. Die Geschichte ist fertig, jedes Wort des Gedichts übersetzt, nichts mangelt zur Illustration, als etwa der

*) Wer wird in der That daran denken, nachzuzählen, wie oft ein Accord sich wiederholt, und wer wird, ohne in der Partitur nachzusehen, es den Blasinstrumenten danken, dass sie den seltsamen Einfall hatten, gerade ihrer sieben, anstatt acht oder nur sechs zu sein?

Digitized by Google

von Goethe hinein gelegte charakteristische Grundgedanke: der Reiz, die Anziehung, das Empfinden des Wassers in seinem Ideal von Frische, Tiefe, Durchsichtigkeit und verderblichem Zauber.

Ist das auch Schubert's Verfahren? Bei Leibe nicht! Was immer für ein Thema es sei, er zieht alles aus demselben, was es zu psychologischem und pittoreskem Ausdrucke in sich birgt und lässt es unter einer Fülle von Melodien, die uns überwältigt, im Liebte glänzen.

»Was für Geheimnisse besitzt dieser Teufelskerl!« sagte Musset zu mir, als wir Nachts auf dem Boulevard des Italiens auf- und abschritten und von Musik »sprachen.*) »Kennen Sie einen einzigen Naturlaut, dessen Eigenthümlichkeit er nicht ausgespürt hätte? Niemand versteht sich so wie er darauf, das Wasser zu malen, und welche Verschiedenheit der Tusche, welche Nüancen des Pinsels! Das Wasser, das die Mühle der »schönen Müllerin« treibt, ist nicht dasselbe, wie das Wasser des hellen Bächleins, in welchem sich über Kieseln die flüchtige Forelle herum tummelt. Er hat, was wir in der Rhetorik Onomatopöen nannten, von denen kein Musiker vor ihm eine Ahnung besass, er hat Bewegungen, Rhythmen, Zuckungen, die in uns die Erinnerung an tausend wirklich vernommene Geräusche wachrufen — mit einem Worte: er ist ein unvergleichlicher Landschaftler!«

»Sagen Sie vielmehr, ein Romantiker, ein Erzähler, ein Fabeldichter, denn um sich über die Formen, welche er anwendet, vollständig Rechenschaft zu geben, und um seine Rhythmen nach ihrem ganzen Werthe zu schätzen, muss man vor allem in das Herz des Gegenstandes eindringen. In dem Liede »Die Forelle« unterhält sich das Wasser, es tanzt und lacht im Sonnenschein, es ist ein fortgesetztes Singen, Plätschern und Blinken; kaum dass im letzten Takte, in dem Augenblick, wo die arme Kleine an der Angel zappelt, ein Schatten über den Krystall hingleitet, der sogleich wieder klar und schillernd wird. Das Wasser, welches in dem Roman »Die schöne Müllerin« fliesst, ist weniger ausgelassen; es plaudert mit der Mühle, die ihm die Liebesgeschichte der Müllerin mit dem Jäger erzählt; es vernimmt auch die Klage des armen verlassenen Burschen, den es jeden Abend im Mondschein am Ufer sitzen und über Selbstmordgedanken brüten sieht. Dieses Wasser rechnet darauf, bald in einem tragischen Ereignisse eine Rolle zu spielen und wälzt Vorahnungen vor sich hin. Man sucht nach Sujets für ein Ballet; was gäbe es wohl Romantischeres und Rührenderes für eine Vorstellung in der grossen Oper, als dieses von Schubert in kleine Acte abgetheilte Gedicht von Wilhelm Müller: Die Abreise, Die Mühle, Die schöne Müllerin, Der Jäger, Die verrathene Liebe, Die Klage am Bache, Die Befreiung; wäre das nicht ein wahres Fest?«

»Ja, für Sie, für mich, für unsere Freunde; aber wenn Sie glauben, das wäre etwas für das Publikum, so irren Sie sich ungemein. Das Publikum liebt nur Abklatsche und lässt Sie im Stiche, sobald es merkt, dass Sie es zur Poesie verleiten wollen. Sie citiren mir Schubert, ich will Mendelssohn anrufen. Was würden Sie zum Beispiel zu folgendem Zettel sagen: »Der Sommernachtstraum«, Oper in zwei Acten, Worte von Shakespeare mit Musik von Mendelssohn? Nun wohl, ich, der ich hier mit Ihnen spreche, habe Véron den Vorschlag gemacht.«

»Und er hat Ihnen geantwortet: »Der Sommernachtstraum! Mondschein-Phantasie mit einem hübschen Scherzo, das würde aufzuführen ungemein viel kosten, aber Habeneck sehr unterhalten.«

»Bis anderen Worten: der Effect würde nicht über die Rampe hinausgehen; im Ganzen genommen, hatte er Recht, und wir sind es, die sich irren, wenn wir unsere Gelüste dem grossen Publikum aufdringen wollen. Die Leute, welche die Ballete besuchen, sind nicht so anspruchsvoll; wenn nur die Tänzerin in der Mode und der Pas gut rhythmisirt ist, so kümmern sie sich wenig darum, ob die Musik von Schubert, Mendelssohn oder Beethoven herrührt, was sie übrigens keineswegs hindert, sich sofort des Sonntags in das Conservatoire zu begeben, um dort ihre Andacht zu verrichten. Sie sehen, dass ich überal bin und die Treuung der Kirche von der Bühne zugebe.«

Wir plaudertes so bis gegen Morgen, einer so enthusiastisch wie der andere und nicht minder für den Gegenstand eingenommen. Musset hatte zu jener Zeit eine Freundin, welche ihm die Transcriptionen von Liszt vorspielte. Er wusste deshalb seinen Schubert auszuweidig und glaubte ihn ergründet zu haben. Das Pittoreske setze ihn in Erstaunen; er wurde nicht müde darauf zurück zu kommen, indem er das bewunderte, was er »Specialeffecte« nannte.

»Bemerken Sie nicht,« fügte er hinzu, »dass Schubert das Pittoreske mehr in der Breite besitzt, als in der Höhe oder in der Tiefe und dass er, um sich zu entfalten, wie Lamartine einen grossen Raum braucht, während Schumann, wie La Fontaine in einem Nu operirt.«

Und darauf citirte er mir »Gretchen am Spinnrade«, »Das Ständchen«, »Der Wanderer«, »Das junge Mädchen und der Tod«, »Mater dolorosa«, und dann sich plötzlich unterbrechend:

»Und der ‚Erlkönig‘«, rief er im Paroxismus seines Entzückens.

»Und ‚Die junge Nonne‘«, antwortete ich in demselben Tone.

»‚Die junge Nonne‘,« erwiederte er: »doch halt! das ist ein reservirter Gegenstand; schweigen wir davon.«

»Reservirt für wen?«

»Ach Gott, mein Lieber, für den einzigen Mann, der befähigt ist, davon zu sprechen.«

»Und der Mann, wie heisst er?«

»Diderot. Monsieur Denis Diderot. Glauben Sie, dass er in Paris ist? In diesem Falle wollen wir sofort gehen, ihn aufzuwecken, und Sie werden über die musikalische Conception seines Mitarbeiters schöne Sachen zu hören bekommen.«

(Fortsetzung folgt.)

*) Die Dichter im Allgemeinen lieben die Musik nur wenig und haben keinen Geschmack an der Malerei. Musset machte seiner Zeit eine Ausnahme von der allgemeinen Regel; doch darf man daraus nicht schliessen, dass er etwas davon verstand. Alles beschränkte sich auf Eindrücke, auf äussere Gebahren nach der Fashion, und sein Italienismus für Bellini, so wie sein Germanismus für Schubert überkamen ihm vielmehr durch weibliche Einflüsse. Immerhin ist gewiss, dass er in sehr hohem Grade die Gabe der Auffassung besass und sich derselben zu gewissen Stunden bediente: sich hatte nichts für angenehmer, wenn man gut gefrühstückt hat, als sich im Freien mit geistreichen Leuten hinzusetzen und zwanglos in anständigem Tone von den Frauen zu plaudern.« So war Musset's Dilettantismus: zwanglos in anständigem Tone von Musik zu plaudern.

Aus Rotterdam.

October 1882.

Es dürfte für Ihre Leser von Interesse sein, von einem Institute etwas Näheres zu erfahren, das demnächst auf ein 40-jähriges Bestehen zurückblicken kann, in seiner Organisation seines Gleichen sucht und die erfreulichsten Resultate liefert. Wir meinen das hiesige Conservatorium, oder um die Bezeichnung des Instituts streng zu übersetzen, die Musikschule der hiesigen Abtheilung der niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst. (Der Holländer vermeidet mit Aengstlichkeit alle Fremdwörter.) Die Anstalt zählt über 600 Schüler und ist eingetheilt in Elementar- und Kunstclassen.

Digitized by Google

In jenen wird die musikalische Jugend herangebildet, bis sie, wenn Talent und Fähigkeiten in genügendem Maasse vorhanden, übergehen kann in die eigentliche Hochschule, in die Kunstclassen. — Ein Zweig des Musikunterrichts, der an so manchen Conservatorien ganz fehlt, das Solfeggiren, wird mit grossem Eifer hier betrieben und es ist eine Lust zu sehen, zu welcher Fertigkeit darin es selbst die Schüler der Elementarclassen bringen. Ganz schwierige Aufgaben singen diese 12- bis 16jährigen Knaben und Mädchen a vista von der Tafel ab, die schwierigsten Intervallensprünge treffen sie ohne Fehl, und die Vortrefflichkeit des hiesigen Concertchores liegt nicht zum geringsten Theil daran, dass schon die Jugend an richtiges Treffen und vom Blatlsingen gewöhnt und mit der Lehre der Intervalle gewissermaassen auferzogen wird. Die Elementarclassen für Clavier und Violine bereiten die Schüler durch Gründlichkeit des Unterrichts sute Beste vor, und Handhaltung der clavierspielenden, Bogenführung der geigenden angebenden Kunstjünger lässt nichts zu wünschen übrig, wenn sie übergehen in die Kunstclassen. Diese umfassen den Unterricht in Orgel-, Clavier-, Violin- Violoncellspiel, Solfegesang, Theorie und Composition. Unser jetziger Director, Prof. Fr. Gernsheim, hat neben diesen Lehrfächern noch Classen für Oboe und Horn eingerichtet, denen wohl bald Classen für die übrigen Blasinstrumente folgen werden, denn die in den letzten Jahren ausgebildeten Bläser fanden, um mich eines etwas vulgären Ausdrucks zu bedienen, reissenden Absatz. Sie erhielten sofort gute Anstellungen in verschiedenen Concertkapellen unseres Landes. Ganz Hervorragendes leistet die Orgelclasse, die unter ihren Schülern schon manchen trefflichen Organisten zählt. Die öffentlichen Orgelvorträge, welche die Orgelclasse (sie steht unter Leitung des Herrn S. de Lange sen., dem Stifter einer Musikerfamilie par excellence) von Zeit zu Zeit in der grossen (St. Laurentius-) Kirche, die ihre herrliche Orgel euch zum Unterricht zur Verfügung stellt, veranstaltet, geben davon beredtes Zeugniss. Wir hörten da vor Kurzem u. A. die grosse Phantasie und Fuge in G-moll von Bach mit einer Vollendung vortragen, die eines Meisters würdig war. — Eine nachahmenswerthe Einrichtung besteht hier auch darin, dass die Schüler der Streichinstrumentalclassen nicht nur für das Streichquartett, sondern auch für den Part der Streichinstrumente in den Ensembleabenden mit Clavier, die unter specieller Leitung des Directors stehen, herangezogen werden. Ferner, dass der Analyse bedeutender Compositionen eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet und der Begriff der Form, die Entwickelung derselben nicht nur den Besuchern der Theorieclassen, sondern auch denjenigen Schülern fassbar gemacht wird, die sich einem Instrument oder dem Lehrfach widmen. Und sind es nicht die letzteren, die das Verständniss für musikalische Architektur, wenn ich mich so ausdrücken darf, in die weitesten Kreise zu tragen berufen sind?

Dass die grossen Prüfungsconcerte, die gewöhnlich im Laufe der Concertsaison stattfinden, das Interesse unseres Publikums in hohem Grade in Anspruch nehmen, versteht sich von selbst. Hier hatten wir auch Gelegenheit so manchen Compositionsversuch kennen zu lernen, der bei wirklicher Erfindungsgabe eine erfreuliche Beherrschung der Form zeigte. Ich werde in meinen Concertberichten einmal näher darauf zurückkommen. — Unsere Concertsaison verspricht lebhaft und interessant zu werden. Die »Jahreszeiten« werden sie eröffnen. —s.

Berichte.

Leipzig.

Während unsere Stadt noch von dem larmenden Treiben der Michaelismesse belebt und beherrscht ist, hält bereits Frau Musica ihren Einzug in die stillgewohnten Räume, um ihr Winterkönigthum anzutreten. Wie alljährlich, ist es wieder das „erste Gewandhausconcert (5. October), welches die Wintersaison eröffnet, und zwar, menschlicher Berechnung nach, die letzte Saison in dem bisherigen weltbekannten Saal im innern der Stadt; denn auf der Grenze des ehemaligen Botanischen Gartens (auf dessen Areal das neue deutsche Reichsgerichtsgebäude erstehen soll), im Anblick schöner Wälder und Auen, die hier im Südwesten sich wie ein Kell zwischen die Vorstadte schieben, beginnt sich bereits inmitten mächtiger Gerüste das neue grosse Concerthaus zu erheben, das künftige Heim der Gewandhausconcerte. Ein conservatives Element nimmt leider die Direction, unbedeihalte Ausführung seitens der Musiker, das ist bei diesen Concerten etwas Selbstverständliches; und so bereitete uns denn der Anfang und der Schluss der ersten Aufführung, die Es dur-Symphonie von Joseph Haydn (Nr. 4 der Breitkopf & Härtel'schen Ausgabe) und Beethoven's achte Symphonie, einen hohen Genuss. Ebenso erfreulen wir uns an den Leistungen der Solisten dieses Abends, Frau Normeo-Nerudo (geb. 1840 zu Brünn); das Spohr'sche »Concert in Form einer Gesangscene«, sowie Adagio und Rondo aus dem ersten Violinconcert von Vieuxtemps boten ihr reiche Gelegenheit, die Vorzüge ihres Violinspiels, eine reizende, zu Herzen dringende Cantilene und ein exactes Staccato, in helles Licht zu setzen. Die Mitte des Programms nahm ein Musikstück ein, dessen Wahl wir als den wundes Punkt des Concertes bezeichnen müssen: die Orchestrirung einer Seb. Bach'schen Toccata von Heinrich Esser. So kraft- und mechtvoll die Bach'schen Gedanken en und für sich sind, so unangemessen steht ihnen das Kleid, welches ihnen der Bearbeiter umgehangt hat. Dass man uns statt des puren Goldes eine Legirung darreicht, hatte vielleicht eine gewisse Berechtigung, falls Orchesterwerke unserer älteren Meister überhaupt nicht existirten oder noch im Staube der Bibliotheken vergraben lägen. Aber ganz im Gegentheil: in neuen vorzüglichen Ausgaben sind sie eller Welt leicht zugänglich, und es ist hohe Zeit, dass die Concertdirectionen endlich den berechtigten Wünschen des Publikums und der Kritik hier Rechenng tragen. *)

*) An die verehrl. Concertdirection richten wir heilsänfig die Bitte, zur besseren Orientirung des Publikums künftig bei Symphonien und ausgedehnteren Orchesterwerken die Bezeichnungen der einzelnen Sätze auf die Concertprogramme drucken zu lassen.

Aufruf,

verlorene Autographen von Mozart betreffend.

Die Autographen nachstehend verzeichneter Werke und Entwürfe Mozart's sind verschollen. Diejenigen, die von dem Verbleiben derselben Kenntniss haben, werden gebeten dem Grafen Paul Waldersee in Eisenach hierüber gütigst Mittheilung machen zu wollen.

Es betrifft dieses folgende Handschriften:

1. Vier Arien und ein Duett zum *Mitridate* (Köch.-Verz. Nr. 87). Jahn bespricht diese Stücke in der Mozart-Biographie I³, 475. Werzbach im Mozart-Buch Seite 244 lässt sich vernehmen: J. B. André in Berlin (hat) 20 Autographen, darunter die Oper Apoll und Hyacinth und mehrere einzelne Nummern der Oper Mitridate.
2. Die ersten Bearbeitungen zweier Chöre zu *Thamos, König in Aegypten* (Köchel-Verz. Nr. 345), siehe Jahn's Mozart I³, 554.
3. Skizzen zum *Lo Sposo deluso* (Köch.-Verz. Nr. 430). Julius André erwähnt diese in dem Vorworte des von ihm bearbeiteten Clavierauszuges der Oper.

Die autographen Partituren von 2 und 3 besitzt die Königl. Bibliothek zu Berlin, die betreffenden Entwürfe und Skizzen fehlen.

Berichtigung.

Nr. 40, Sp. 633 oben erste Linie, statt muss es heissen Es sind also wirkliche Quinten im vollen Dreiklang, genau wie in dem vorigen Takte.

Digitized by Google

[491]

Neue Musikalien

(Novásendung 1882 No. 2)

im Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

Bödecker, Louis, Op. 47. **Vier Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 2 ℳ.

Einzeln:

No. 1. Frühlingsanfang: «Es kommt so still der Frühlingstag, von *H. Lingg.* 50 ₰.
No. 2. Aeolsharfe: «Aeolsharfe, wie klingt dein Klang», von *H. Lingg.* 50 ₰.
No. 3. Kummer: «O holder Lufthauch», von *Chr. Kirchhoff.* 50 ₰.
No. 4. Wunsch und Gruss: «Wenn immer doch Mondschein bliebt» von *Wilhelmine Mylius.* 50 ₰.

Dietrich, Albert, Op. 25. **Ouverture** (C dur) für grosses Orchester. Partitur netto 7 ℳ 50 ₰. Orchester-Stimmen netto 18 ℳ 75 ₰. (Violine 1, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass à netto 1 ℳ 20 ₰.) Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten 6 ℳ.

Gernsheim, Friedr., Op. 40. **Symphonie** (No. 2, Es dur) f. grosses Orchester. Partitur netto 18 ℳ. Orchester-Stimmen netto 30 ℳ. (Violine 1, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass à netto 3 ℳ.) Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten 10 ℳ.

Grädener, C. G. P., Op. 44. **Zehn Reise- und Wanderlieder** von *Wilhelm Müller* für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte.

Daraus einzeln:

No. 10. Heimkehr: «Vor der Thüre meiner Liebe». 80 ₰.

Heljden, F. J. van der, Op. 19. **Drei Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 2 ℳ.

Einzeln:

No. 1. «Wie kannst du ruhig schlafen», von *H. Heine.* 1 ℳ.
No. 2. «Wie jauchzt meine Seele», von *J. von Eichendorff.* 80 ₰.
No. 3. Des Müden Abendlied: «Verglommen ist das Abendrothe, von *E. Geibel.* 1 ℳ.

Herzogenberg, Heinrich von, Op. 93. **Sonate** für Pianoforte und Violine. 6 ℳ 50 ₰.

—— Op. 93. **Allegria.** Sechs Stücke für Pianoforte zu vier Händen. Heft 1. 3 ℳ.

Einzeln:

No. 1 in A dur 1 ℳ. No. 2 in F dur 90 ₰. No. 3 in H moll 1 ℳ 50 ₰. No. 4 in C moll 90 ₰. No. 5 in G dur 90 ₰. No. 6 in C dur 1 ℳ 50 ₰.

—— Op. 94. **Psalm 116.** Für vierstimmigen gemischten Chor a Capella. Partitur 3 ℳ. Stimmen 4 ℳ.

Heyblom, Alex. W. A., Op. 23. **Recueil de Compositions** pour Piano.

No. 1. Idylle. 80 ₰.
No. 2. Caprice. 1 ℳ 50 ₰.
No. 3. Romance. 1 ℳ.
No. 4. Ballade. 1 ℳ 80 ₰.
No. 5. Nocturne. 1 ℳ.
No. 6. Étude caractéristique. 80 ₰.

Holstein, Franz von, Op. 49. **Acht Lieder** für zwei und drei Singstimmen (ohne Begleitung). (No. 40 der nachgelassenen Werke.) 4 ℳ 50 ₰.

Keller, Emil, Op. 21. **Sechs kleine Lieder** aus Wald und Welt von *Joseph Ludwig Haase* für eine Singstimme mit leichter Clavierbegleitung. 2 ℳ 80 ₰.

Einzeln:

No. 1. Naturfreuden. 50 ₰.
No. 2. O süsser Traum. 50 ₰.
No. 3. Waldesfreuden. 50 ₰.
No. 4. Hinaus! 80 ₰.
No. 5. Erwachen des Morgens. 50 ₰.
No. 6. Waldconcert. 50 ₰.

Köckert, Ad., Op. 18. **Réminiscences longo-slaves.** Grande Fantaisie de Bravoure pour Violon avec accompagnement d'Orchestre ou de Piano. Pour Violon et Piano 9 ℳ 60 ₰. (Partition et Parties d'Orchestre en copie.)

Matthias, Ernst, Op. 14. **Friedensmarsch** für Pianoforte zu vier Händen. 90 ₰.

Merkel, Gustav, Op. 100. **Zwanzig Praeludien** für die Orgel:

Heft 1. 2 ℳ 80 ₰. Heft 2. 2 ℳ 80 ₰.

Wüllner, Franz, Op. 5. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Daraus einzeln:

No. 3. Um Mitternacht: «Nun ruht und schlummert Alles», von *Jul. von Rodenberg.* 80 ₰.

[492] Im Verlage von *Julius Hainauer,* Königl. Hofmusikalienhandlung in Breslau, ist soeben erschienen:

Bernhard Scholz,

Op. 54. **Contrapunktische Variationen über eine Gavotte von G. F. Händel für 2 Claviere.** 4 ℳ — ₰.
Op. 55. **Sonate für Violine und Clavier** . 5 ℳ 50 ₰.

[490]

Kammermusik-Werke

aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Blomberg, Ad., Op. 6. **Trio** für Pianoforte, Violine und Violoncell. 7 ℳ 50.

Brahms, Joh., Op. 64. **Quintett** (in F moll) für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncell. 15 ℳ —.

Gernsheim, Fr., Op. 37. **Trio** (No. 2 B dur) für Pianoforte, Violine und Violoncell. 12 ℳ —.

Grädener, C. G. P., Drei Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Op. 43. Nr. 4 in B. 7 ℳ 50. Op. 47. Nr. 2 in A moll. 5 ℳ 50. Op. 49. Nr. 3 in Es. 4 ℳ 50.

Hartog, Ed. de, Op. 33. **Premier Quatuor** pour deux Violons, Alto et Violoncelle (en Mi majeur). 6 ℳ 80.

Herzogenberg, Heinr. von, Op. 24. **Trio** für Pianoforte, Violine und Violoncell. 12 ℳ —.

Kalliwoda, J. W., Op. 250. **Air varié** pour le Violon avec Accompagnement de second Violon, Alto et Violoncelle. 2 ℳ 50.

Rücken, Fr., Op. 70. **Grosses Trio** (in F dur) für Pianoforte, Violine und Violoncell. 18 ℳ —.

Rasumalski, E., Op. 6. **Quintett** (in C) für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell. 6 ℳ —.

Raff, Joachim, Op. 193. **Zweites grosses Trio** (in G dur) für Pianoforte, Violine und Violoncell. 12 ℳ —.

Rauchenecker, G. W., Zweites Quartett (D dur) für zwei Violinen, Viola und Violoncell. 9 ℳ —.

Vogt, Jean, Op. 36. **Quintett** (in A moll) für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell. 7 ℳ —.

(Arrangements.)

Beethoven, L. van, Op. 6. **Leichte Sonate** für Pianoforte zu vier Händen. Als Quartett für Pianoforte zu vier Händen, Violine und Violoncell bearbeitet von Louis Bödecker. 5 ℳ —.

—— Op. 49. **Zwei leichte Sonaten** für das Pianoforte. Als Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell bearbeitet von Rud. Berth. Nr. 1 in G moll. 4 ℳ —. Nr. 2 in G dur. 4 ℳ —.

☞ Dieselben als Duette für Pianoforte und Violine, und Pianoforte und Violoncell à 4 ℳ 50 ₰.

—— Op. 120. **Rondo à caprieio** für Pianoforte. Für Pianoforte, Violine u. Violoncell bearbeitet von Louis Bödecker. 4 ℳ —.

Brahms, Joh., Op. 34. **Quintett** für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. Für Pianoforte zu vier Händen, Violine u. Violoncell eingerichtet von Friedr. Hermann. 4 ℳ —.

[494] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Drei Psalmen

für

Doppelchor

Ach Herr straf mich nicht in Deinem Zorn. Aus der Tiefe ruf ich Herr zu Dir. Singet dem Herrn ein neues Lied

componirt

von

Heinrich Schütz.

(1585—1672.)

Nach der 1619 erschienenen Originalausgabe der »PSALMEN DAVID'S« zum Gebrauche in Kirche und Concert

herausgegeben von

Franz Wüllner.

Partitur.	Stimmen.	Einzelne Stimmen.
4 ℳ.	4 ℳ.	à 1 ℳ.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Rabensteinplatz 2. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 16 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 18. October 1882. **Nr. 42.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Aristides Quintilianus in neuer Ausgabe. — Spicilegia. (Fortsetzung.) — Gesangliche Anregungen. — Anzeigen und Beurtheilungen (Arrangements für zwei und mehr Pianoforte zu vier bis acht Händen [Werke von Mozart, Beethoven, Schubert, Liszt, arrangirt von Louis Maas, Carl Reinecke, G. Rossler, Carl Burchard, Paul Graf Waldersee, A. G. Ritter und Johann von Vegh]), — Ueber die junge Nonne von Schubert und »La religieuse« von Diderot. (Fortsetzung.) — Berichte [Leipzig. — Anzeiger.

Aristides Quintilianus in neuer Ausgabe.

Aristidis Quintiliani de Musica libri III. Cum brevi annotatione ab diagrammatis proprie sic dictis, figuris, scholiis ect. codicum mss. edidit **Albertus Jahnius...** Berolini, sumptibus S. Calvaryi et sociorum. MDCCCLXXXII. gr. 8. LXII und 97 Seiten, nebst 2 lithographischen Tafeln mit Notenzeichen und Figuren. Preis 6 *M.*

»Incomparabilem antiquae musicae auctorem et vere exemplar unicum nunc primum graece et latine damus. Quicquid olim Aristoxeni de Harmonica et reliquis artis partibus docuerunt, quicquid omnis antiquitas de moribus musica formandis, de naturalibus rebus musice ab omnipotente Deo constitutis adeoque de universi harmonia commentari potuit, unus Aristides Quintilianus tam concinna brevitate tribus libris exposuit, ut tenuium veterum musicorum disciplinam aeque ac gloriam in unum opus congessisse videatur. Den unvergleichlichen Schriftsteller über die Musik der Alten und das einzig dastehende Muster seiner Art gaben wir hiermit griechisch und lateinisch zum ersten Mal heraus. Alles was die Anhänger des Aristoxenos über die Harmonik und über die sonstigen Theile der Kunst einst gelehrt haben, was das ganze Alterthum über die musikalischen Regeln, über die vom allmächtigen Gott nach musikalischen Gesetzen geordnete Natur und über die Harmonie des Weltalls vorgebracht hat, dieser Aristides Quintilianus hat das allem in drei Büchern in so prägnanter Kürze ausgeführt, dass er damit gleichsam die Systeme aller alten Musiker wie nicht minder ihren Ruhm in sein Werk zusammen fasste.«

Das sind die Worte, mit welchen *Marcus Meibom* 1652 diesen bis dahin gänzlich unbekannten Autor in die literarische und musikalische Welt einführte. Man sollte denken, dass eine solche Lobrede genügt haben würde, den Neuentdeckten für immer an die Spitze der musikalischen Schriftsteller des Alterthums zu setzen. Dies ist aber nicht der Fall gewesen; sagt doch der neue Herausgeber sogar, der alte Autor sei bisher in Meibom's Ausgabe fast vergraben gewesen. Letzteres ist nur figürlich zu verstehen, denn Meibom's »Sieben griechische Schriftsteller« befinden sich seit mehr als 200 Jahren in den Händen Aller, welche sich mit der alten Musik auf gelehrte Weise beschäftigt haben.

Wie erklärt sich nun eine solche Vernachlässigung? Hat Meibom in der Freude des Entdeckers die Bedeutung seines Fundes übertrieben, oder sah er richtiger als Alle, die ihm auf diesem Gebiete gefolgt sind? Wir neigen der ersten Meinung zu, Dr. Jahn dagegen stimmt in der Werthschätzung mit Meibom überein und hat den Autor deshalb aufs neue in correcterer Gestalt, unter Vergleichung aller auffindbaren und zugänglichen Handschriften, griechisch herausgegeben, um ihn nach seinem wahren Werth der Welt bekannt zu machen. Diese Absicht, wie auch die Arbeit selbst, ist höchlich zu loben, und wir wollen nicht versäumen, alle die es angeht auf das schön gedruckte Buch aufmerksam zu machen. Es ist ein Werk von dauerndem Werth.

Ueber Aristides' Lebensumstände ist sogut wie nichts bekannt geworden; selbst das Jahrhundert, in welchem er lebte, kann nicht festgestellt werden. Dass er der Schule oder Richtung nach Platoniker war, ersieht man aus seinen Schriften; aber damit ist das, was sich Gewisses über ihn erkennen lässt, auch zu Ende. Das Zeitalter, in welchem er gelebt haben mag, ist bisher ein beständiger Gegenstand des Streites oder vielmehr, da man eigentlich nicht über ihn streitet, des Hin- und Herrathens gewesen. Der Herausgeber schreibt mit grosser Geduld alle gedruckten Meinungen hierüber zusammen, selbst von Solchen, die keine eigene Meinung in der Sache haben können, und bleibt selber mit den meisten Anderen im wesentlichen bei Meibom's Ansicht stehen. Man kann hiernach zwischen dem ersten und zweiten Jahrhundert n. Chr. wählen; Herr Dr. Jahn setzt den Aristides, in welchem er einen geborenen Griechen und römischen Freigelassenen erblickt, in das Zeitalter Hadrian's (117—138 n. Chr.). Damit hätten wir denn einen ziemlich festen Anhalt, wenn sich nur Alle, die in der Sache mitzureden berufen sind, dabei beruhigen wollten.

Leider ist dies nicht der Fall. Die Gegner, welche für eine bedeutend spätere Zeit plaidiren, fallen besonders für Musiker ziemlich ins Gewicht. Herr Jahn führt als solche an *Westphal*, der Aristides verkleinerlich einen »späten Compilator« nennt und ins 4. Jahrhundert setzt; ferner *Gevaert*, welcher in diesen Fragen unserm etwas wunderlichen Westphal mit freier Umschreibung zu folgen pflegt, wie er denn auch den Aristides einmal vor die Mitte des dritten christlichen Jahrhunderts (als Zeitgenossen von Bacchius und Alypius), an einer andern Stelle vor Beginn dieses Jahrhunderts, an einer dritten sogar nach Mitte desselben setzt. Kaiser u. A. hatten schon vorher Aehnliches gelaussert.

Wie man sieht, ist also von den ersten vier oder fünf hundert Jahren nach Christi Geburt keine Zeit vor diesem Aristides Quintilianus mehr sicher. Der Spielraum ist zu gross, als dass sich jemals eine Einigung erhoffen liesse, deshalb möchte es gerathen sein, den Streit ganz aufzugeben. Wenn wir trotzdem in den folgenden Zeilen noch einen Beitrag dazu liefern, so geschieht es nicht, um diesen chronologischen Hader fortzuspinnen — denn wir verzichten auf eine eigne Meinung in

Digitized by Google

der Sache —, sondern die Absicht ist lediglich, eine Lücke auszufüllen, welche in dem von dem Herausgeber zusammengetragenen Material vorhanden ist. Er citirt alle Autoren bis auf einen Einzigen, und dieser Eine ist gerade derjenige, dem wenigstens das Lob gebührt, seine Ansicht ausführlich und rein sachlich motivirt zu haben. Wir meinen Herrn *William Chappell*, den Verfasser einer englischen »Geschichte der Musik«, von welcher 1874 der erste, die Musik des Alterthums behandelnde Band erschien. Chappell kann unsern Autor nicht früher als in das vierte Jahrhundert setzen, will aber auch mit sich handeln lassen, wenn Jemand Lust haben sollte, den Aristides noch um ein- bis zweihundert Jahre jünger zu machen. Wir theilen seine Erörterung hier wörtlich mit, und zwar um so mehr, weil das werthvolle Buch merkwürdiger Weise den Meisten kaum dem Namen nach bekannt geworden ist.

Chappell sagt:

»Aristides Quintilianus beschreibt sechs Scalen als *enharmonisch*, welche alten älteren Autoritäten zufolge *gemischte* Modus mit enharmonischen Viertelt0nen sind. Er bezeichnet sie als ‚sehr alt'. Die inneren Kennzeichen seiner Abhandlung beweisen, dass Meibom diesen Autor in ein zu frühes Zeitalter gesetzt hat. Meibom scheint den Wunsch gehabt zu haben, die Wichtigkeit des Zusatzes zu erhöhen, den er durch Veröffentlichung des Aristides zu der Musikgeschichte zu machen im Begriff war. Er erblickt in dem Autor einen Vorgänger des Claudius Ptolomäus und übersieht dabei die Thatsache ganz, dass derselbe die obige Theilung der Scala in 60 Theile von Ptolomäus entlehnt hat. Ich kann kaum annehmen, dass Aristides Quintilianus früher lebte, als im vierten Jahrhundert, und wahrscheinlich noch ein oder zwei hundert Jahre näher unserer Zeit.

»Erstlich ist er der einzige griechische Schriftsteller, welcher *G* und $G^{\sharp}$ als den tiefsten Ton der Scala annimmt. Dieses *G* (welches mittelalterliche Autoren als Gamma bezeichnen, weil in den Kirchentonarten bereits eine Octave höher der grosse Anfangsbuchstabe *G* gebraucht wurde) beschreibt Guido als eine ‚von den Modernen hinzugefügte Note'.

»Ferner, Aristides muss sicherlich gelebt haben, als alle Scalen mit Ausnahme der gewöhnlichen diatonischen bereits vergessen waren. Er würde sonst nicht den Plato in einem Ausdruck missverstanden haben, der sich auf eine der vergessenen Scalen bezieht, und hätte nicht annehmen können, dass Plato beabsichtigte, das Adjectiv *συντονον* auf eine enharmonische Theilung des Tetrachords anzuwenden, wo nur ein einziges enharmonisches vorhanden war. Das Enharmonische ist der gerade Gegensatz zu *συντονον*, d. h. dem *μαλακὸταλον* aller Scalen — das Erste bedeutet scharfe, bochgezogene, das Andere sanfteste und loseste Stimmung der Saiten. Plato bezieht sich auf die beiden Arten des Diatonisch-Lydischen, und deshalb fügt er das sonst unnöthige *συντονον* der Hauptart bei und setzt *μαλακὸν* zu der andern.*) Die enharmonische Scala, welcher Aristides Q. den Namen *Syntono-Lydisch* gegeben hat, ist das was jeder griechische Schriftsteller, der frühe wie der späte, Hypo-Lydisch nennt; und die Ansicht, welche man hieraus ziehen muss, ist, dass der Irrthum durch den Copisten des von ihm benutzten alten Manuscripts entstand, und dass er in einer zu späten Zeit lebte, um dies zu entdecken. Er selbst sagt (Meibom p. 133), dass die enharmonische Scala unthelbar ist; deshalb kann es auch nicht noch eine zweite Art davon gegeben haben, und ein Zusatz vor den Namen konnte nicht erforderlich sein.

»Ein drittes Argument für das späte Zeitalter dieses Autors ist, dass sein Notations-System mancherlei Abweichungen zeigt von dem des Alypius, sodass das eine nicht überall dazu dienen kann, das andere zu erklären. Das System des Aristides Q. ist ein allgemeines für sämmtliche Modus, und er giebt die Notation für jeden Haupton der ganzen Scala. Dies ist eine grosse Verbesserung, aber eine solche, welche dem Boëthius, der im 6. Jahrhundert schrieb, unbekannt war — doch giebt Aristides dies nicht als sein eignes System oder als irgend eine Neuheit, sondern vielmehr als den anerkannten Plan.

»Das Datum, welches Meibom ihm zuerkannt hat, ist von den Gelehrten so allgemein angenommen, dass es nothwendig geworden ist, für die Abweichung davon Gründe anzugeben. Die Scala, welche Aristides *Syntono-Lydisch* nennt in der alten Scalenreihe, zeigt sich als die hypo-lydische (*may be seen to be Hypo-Lydian, by having its key-note on the third ascending string of its Octave on the lyre*).

»Scalen waren schwerlich Meibom's Stärke, sonst würde er dies als Hypo-Lydisch entdeckt haben. In seinen Bemerkungen zu Euklid bildete er eine Reihe von Tonleitern so irrthümlich, dass er die Tetrachorde auf die inneren veränderlichen Saiten basirte, statt auf die äusseren feststehenden Töne. Ferner erzählt er in seinen Erklärungen dieses Autors dem Leser, dass die zwei ältesten Tetrachorde durch eine Saite verbunden waren, welche beiden gemeinsam war und welche *Hypate Mesôn*, ‚die tiefste des mittleren Tetrachords', genannt wurde. Aristoteles sagt, dass die Saite *Mese* hiess. Es ist klar, dass Meibom die Probleme des Aristoteles nicht gelesen hatte und nur muthmasste. In den folgenden Scalen sind seine vorgeschlagenen Verbesserungen nicht selten am unrechten Platze, was er entdeckt haben würde, wenn er nach ihren Schlussnoten auf der Lyra ein Diagramm von ihnen ausgeschrieben hätte. Der Text des Aristides ist in der von Meibom benutzten Abschrift ohne Zweifel sehr fehlerhaft, jedoch alle Scalen waren nach Gesetzen gebildet, über welche unter den alten Schriftstellern keine Meinungsverschiedenheit herrscht.

»Die folgenden sind die sechs ‚alten' Scalen des Aristides nach der ungenauen Revision von Meibom. Die Zahl $\frac{1}{4}$ soll die enharmonische Diesis oder den Viertelton bezeichnen:

Corrumpirte gemischte Scalen.

Lydisch	$\frac{1}{4}$	2	1	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{4}$	2	$\frac{1}{4}$	...
Dorisch	1	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{4}$	2	1	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{4}$	2
Phrygisch	1	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{4}$	2	1	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{4}$	1
Iastisch	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{4}$	2	$1\frac{1}{2}$	1	...	...	...
Mixo-Lydisch	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{4}$	1	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{4}$	3	...
Syntono-Lydisch . . .	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{4}$	2	$1\frac{1}{2}$	2	...	...	...

In dem Obigen ist das dorische Intervall zu seiner Schlussnote am rechten Platze, nämlich als viertes der Reihe, wie es der Text besagt. Es steigt von der Saite des Vorderfingers zwei Töne auf und sein diazeustischer Ton ist der nächst höhere. Aber das Phrygische steht am verkehrten Orte. Es sollte auf der Saite nächst über dem Dorischen sein und so rechts in der Scala einen Grad höher. Meibom fügt einen der obigen Viertelt0ne hinzu, um die Octave auszufüllen und Uebereinstimmung mit einer anderen Linie des Textes herzustellen, aber er hätte den eingeschobenen Viertelton an die linke statt an die rechte Seite der Schlussnote setzen sollen. So wie es jetzt steht, sind dorische und phrygische Schlussnoten auf derselben Saite, was unmöglich war. Der Liebhaber möge diese Analyse weiter fortsetzen und den griechischen Text mit Meibom's Uebersetzung p. 21, sowie mit dem Diagramm p. 22 vergleichen. Ich füge die sieben enharmonischen Hauptscalen in ihrer richtigen Ordnung bei. Die schräge Linie von einer Zahl 2 zur andern zeigt das Aufsteigen zu der *Mese* oder Schlussnote jeder

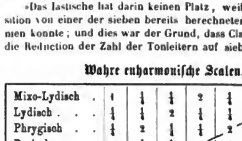
*) Republ. lib. III, 399a.

Digitized by Google

Scala, und der diazeuktische Ton derselben findet sich auf der nächsten Stufe zur Rechten.

»Das Lastische hat darin keinen Platz, weil es blos die Position von einer der sieben bereits berechneten Scalen einnehmen konnte; und dies war der Grund, dass Claudius Ptolomäus die Reduction der Dorischen auf sieben empfahl: —

Wahre enharmonische Scalen.



»Der Werth der Abhandlung des Aristides Quintilianus wird wenig verringert durch einen Irrthum über alte phantastische Scalen und über einen musikalischen Ausdruck, welcher zu seiner Zeit bereits ausser Gebrauch gekommen war. Es möchte selbst heutzutage nicht unmöglich sein, einen sehr gelehrten Mann zu finden, der eine Tonleiter aus Chaucer's Zeitalter nicht zu erklären vermöchte und der vielleicht sogar durch eine aus der Zeit der Königin Elisabeth in Verlegenheit gesetzt würde.«

(*W. Chappell*, The History of Music. (Art and Science.) Vol. I. London, 1874. gr. 8. Seite 130—135.)

Dies ist im Zusammenhange die Hauptstelle, welche Herr Chappell unserm Autor widmet. Der neue Herausgeber des Aristides möge nun die vorgetragenen Gründe prüfen.

Hiermit verlassen wir den Gegenstand und empfehlen die Ausgabe des Herrn Dr. Jahn noch einmal allen gelehrten Lesern. Eine deutsche Uebersetzung des Aristides wäre wünschenswerth.

Chr.

Spicilegia.

(Vergl. Nr. 18, Sp. 280.)

9.

Verweilen wir bei der Betrachtung der höchsten Kunst, der dramatischen, die uns ja seit unserer Genie-Periode fortdauernd in Athem hält mit den Fragen nach Grund, Werth und Ziel. Die Gegensätze der Sinne, Auge und Ohr, sollen sich vereinen durch Bild und Ton in der Schauburg (schowborg) wie der niederländische Ausdruck unser **Theater** ersetzt, hiemit die Eine Seite, das Sichtbare bezeichnend. Was aber ist dieses Sichtbare ohne die Hörbarkeit des lebendigen Tones in Wort und Klang, welches die Griechen umfassen in ihrem **Drama**, d. h. Handlung? und weiter hinaus: Was ist Handlung, worin ist sie von unserm gemeinen Thun unterschieden? Darin, dass es epische und lyrische Elemente in ein höheres Gesammtbild verbunden darstellt in dem Kampfe zweier Ebenbürtigen: die Doppelhandlung gleichberechtigter Kämpfer, welche die That mit Bewusstsein als Aufgabe erfassen, wo im Kampfe vom Grunde bis zum Gipfel Einer der Sieger wird, nicht durch träumende Naturgewalt, sondern auf Grund ethischer Willensbewegung. Diese Dichtart, welche als Krone aller Künste von den höher gebildeten Völkern wenn nicht überall geübt, doch anerkannt ist, hat auch mehr wissenschaftliche Lehre erweckt, daher auch mehr Streit der Gelehrten.

Von Lessing's Dramaturgie bis Hegel's und Lotze's Aesthetik ist auf diesem Felde manch köstlich Korn der Wissenschaft gelegt, deren Blüthen nicht alle Früchte getragen, doch bescheiden genug waren, sich der Prophetie zu enthalten: von Zukunft-Poesie kommen bei Klopstock und Schiller kaum leise Vorklänge, aber weder Händel noch Mozart haben sich vermessen von Zukunftmusik zu träumen, um ihre hohe Kunst zu adonisiren. — Etwas Sturm und Drang haben wir unterdess aller Zeiten, denn der Mensch, »was er gewollt, was er verlor — er bleibt zuletzt sein eigner Thore. — Vorläufig bleiben wir an der Linie dieser unserer Zeitung, die ja ihr Leben bereits säculasirieren kann, da sie nach zweimaliger Unterbrechung mit neuem Muth im Dienste der Kunst fortgefahren ist. Auf ihrer Bahn dürften wir noch manchen Fund machen, der prophetisch über unsere heutige Kunst hinaus ginge, wenn wir die Grundlagen erwägen, mindestens aufgraben: Poesie. Drama, Sprache, Gesang, Tonkunst.

10.

Poesie ist in neuester Zeitungssprache gleich viel anderen Worten so missbraucht, dass leichtsinnige Leser sich darin verirren. Lessing, Hegel und Lotze halten die begründete Bedeutung fest als Gedicht (dietirt, Gedachtes), ein Werk höherer Sprache. Man sagt richtig: poetische Sprache, Anlage, Anordnung, aber nicht: poetisches Flöten- oder Geigenspiel oder poetisches Gemälde. Unsere besten ästhetischen Systematiker haben die Poesie, die Musik, die Baukunst, Malerei, Plastik ehrlich bei ihrem Taufnamen gerufen, nicht die Poesie zum Gewürz vergeudet, wie man dergleichen in der Metropole des Missverstandes nur zu gerne hört. Vor mehreren Jahrzehnten hatten einige nordische Kunstgesellschaften anständige Preisaufgaben gestellt über die Frage: »Was ist das Poetische in der Musik? oder: Welche Musik ist poetisch zu nennen?« und fanden wenig kühne Wettrenner, die sich der Krone werth glaubten: keine Antwort ist zum Preise gekommen von Kopenhagen bis Rotterdam. Denen geschah ganz Recht, weil sie Kunst und Poesie verwechselten, gleichwie die Münchener und Düsseldorfer Künstler, die nichts als Malen und Meisseln Kunst betrieln.

* * *

11.

Die Aussprache

der Wortkunst ist in allen Schulen insgemein für das Unentbehrliche zu Kunst und Bildung anerkannt, insonderheit aber für die, so öffentlich zu sprechen haben: ausser der Sing- und Athem-Lehre ist die Dialektunterscheidung mindestens zu kennen, was bei der deutschen Mannigfaltigkeit allzeit schwer gewesen, da wir nicht an ein despotisches Oberhaupt der Sprache glauben. Die Mehrheit giebt den Norddeutschen den Vorrang in der Vocalisirung und Articulirung, auch der Verständlichkeit für In- und Ausland, daher die Fremden sie am leichtesten lernen; im Singen sollen ihnen die Schwaben und Franken öfter voran sein. Was aber den allgemeinen Wohlklang betrifft, die Klangfarbe in Nah und Ferne, da giebt uns der Gründer unserer gereinigten Sprachlehre Auskunft: Jac. Grimm ist nicht so nationalliberal, dass er die deutsche Sprache aller Sprachen schönste nenne; diesen Vorzug giebt er dem Lateinischen, weil es unter allen mittelländischen (indogermanischen) Sprachen die klang- und sangvollste sei, indem es am meisten in den Grundvocalen A I U operire, die Häufung der Consonanten meide, das (heimliche) stumme E fast nicht kenne u. s. w., und weil jene drei so reichlich und harmonisch wechseln, *) so singen auch Nichtkatholiken altkirchliche Hymnen und Sequenzen, wie *Stabat Mater*, *Dies irae*, *Pange*

*) Wie *animus, unica, humani, callidus, urbs captiva, triumphantes* u. s. w.

Digitized by Google

lingua u. s. lieber lateinisch als in ihrer Muttersprache. — Das unselige stumme E haben Spanier, Schweden und Italiener nicht; dafür haben wir fünf Vocale, die sich bei den übrigen sonderbar vertheilen. Die Engländer haben kein ü (lang), die Franzosen kein (deutsches) ei und eu; das englische ö in dumpfem Anklang ist specifisch dergestalt, dass der zierliche Sachse es schwer zu Stande bringt; ä hat auch seine eigne Natur, fast chamäleontisch, da ä a é in vielen Dialekten wirrig ist, lang ä und é nur im Nordischen scharf geschieden wird. Die Holländer haben schöne klangvolle ä und ó, mehr als die meisten Deutschen.

Ausser den Vocalen die übrigen Töne ohne Klang, die Consonanten, haben andere Schwierigkeiten, die wir hier nicht berühren, da sie dem Gesange weniger weh thun, wenn man sie richtig anfasst. Die vielen Quetschtöne der Slaven und Mongolen, die dem Altdeutschen und Altgriechischen fremd sind, haben ihr eignes Feld, hier nicht zu beschreiben (j, ji, scr = schr, tzkr u. s. w.)

Wer gesunde Lunge und Zunge besitzt, wird mit einiger Erziehung und Uebung deutsch und ausprechend singen können oder lernen: freilich nicht ohne musikalisches Gehör, welches besser im Chorgesang als in einsamer Uebung sich ausbildet. Die vollständige Sanglehre ist hier nicht zu besprechen, nur an einige Punkte zu erinnern, die auch tüchtige Lehrer nicht immer im Auge fassen: die Rücksicht auf die Gesundheit, dass nämlich die Stimmen nicht überanstrengt werden dürfen durch Ausdehnung des Tonumfanges und durch gewaltthätige Uebung während der Mutation. Neben diesen physischen Regeln, worauf die Aerzte achten müssen, ist der psychische Punkt der Dynamik anzusehen, in der die modernen Meister seit Marx viel gesündigt haben. Ueber diese Punkte empfehlen wir dringend die Stücke d. Bl. 1881 Nr. 52, Sp. 821 und 1882 Nr. 24, Sp. 270 durchzulesen.

Gesangliche Anregungen.

An meinen Artikel über deutsche Sänger und deutsche Gesangsweise in Nr. 24 der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« vom 14. Juni 1882 anknüpfend, sei es mir erlaubt, auf eine Reminiscenz zurückzugreifen, welche vom Jahre 1872 datirt und damals meinerseits von Weimar aus erfolgte.

Es beschäftigte mich damals der Gedanke, ob nicht auf dem Wege eines Sängercongresses in Gestalt der üblichen Tonkünstlerversammlungen, speciale Fragen zur Hebung der Gesangskunst als solche, gemeinsam in das Auge gefasst und erörtert so wie zum Beschluss gefass. von segensreicher Wirkung werden könnten.

Der Sache möglichst auf den Grund zu kommen, ob meine Idee lebensfähig sei, schrieb ich damals an erste Gesangskünstlergrössen Deutschlands', trug ihnen meine Anregung mit möglichster Motivirung vor und rief sogar die Gnade Seiner Majestät König Ludwig's von Bayern an, als Protector des Vorhabens aufzutreten. In meiner Begeisterung für die Sache, hatte ich gänzlich die Schwierigkeit, ihr überhaupt näher zu treten, ja ihre Unausführbarkeit noch dazu unter Anregung von Seiten einer gänzlich unbekannten Person übersehen, und die unmittelbare Folge meiner Bemühungen war, dass keine einzige Gesangsgrösse es für der Mühe werth fand, mich überhaupt einer Rückantwort zu würdigen. Se. Majestät König Ludwig allein liess mir in einem Schreiben sein Bedauern ausdrücken, dass er sich mit elementaren Fragen der einzelnen Künste nicht befassen könne, dagegen stelle er mir es anheim, der königlichen Musikschule in München Vortrag von meinem Projecte zu halten. So sehr dankend ich diesen Bescheid entgegennahm, so sehr wich er von meiner originalen Idee ab, einen allgemeinen Sängertag ausübender Gesangskünstler zu veranlassen, um Maximen festzustellen und bedeutenden Traditionen aus den Zeiten der grossen Schule wieder zu ihrer Geltung zu verhelfen zum Besten der Gesangskunst in ihren inneren und äusseren Fragen, im Kampfe mit der Instrumentalistik.

Wenn ich nun auch meine Idee nach obiger Richtung fallen liess, aus eigener Ohnmacht, ihr keine genügende Stütze sein zu können, und auch die Hoffnung aufgegeben habe, dass eine würdigere Gesangskraft sie erfolgreicher aufnehmen werde, so halte ich es doch für der Mühe werth, das, was mich damals wenn auch vergeblich bewegte, noch einmal zur Sprache zu bringen, für den Fall sich anerwartete Schüsse daran reihen lassen.

Dass wir in keinem anderen Fache der Musikkunst und aller anderen Künste in ihren Vorfragen so hülflos dastehen, wie in den Principien der höheren Stimmbildung, geht schon aus dem einen Umstande hervor, dass verschiedene Musikschulen Deutschlands italienische Lehrkräfte zur Hebung der Tonbildung im Gesangsfache heranzogen, ein Experiment, welches für sich selbst spricht.

In Gesprächen mit Kapellmeister Ganz in London, welcher mit den ersten Gesangskräften der Welt in Berührung kommt, musste ich hören, dass er unter Beiwohnung der öffentlichen Prüfungen in Leipzig im Conservatorium über die instrumentalen Leistungen entzückt gewesen sei, während die vocalen nicht zu seiner Befriedigung ausfielen, im Gegentheil als sehr mangelhaft sich erwiesen. Sehr zu wünschen wäre es, wenn von Regierungsseite aus der Hebung des Kunstgesanges auf seine ganze Höhe ein waches Auge geschenkt würde, durch Heranziehen von Gesangskünstlern, Einfluss auf Kirchen-, Schul- und Volksgesang zu üben und Kunstelemente daran zur Geltung zu bringen, im Erzeugen und Manipuliren des Tones.

Nach dieser Richtung machte die Württemberger Regierung einen höchst ehrenvollen Versuch während meines Aufenthaltes in Stuttgart 1870—1871. Dieselbe setzte alle Mittel an, den Sänger Julius Stockhausen für Schwaben zu gewinnen in unmittelbarer Verbindung mit der Idee, den Volksgesang zu heben. Die Stellung Stockhausen's sollte eine doppelte sein. Der König hatte ihn zum Kammersänger ernannt, das Ministerium wollte ihm das Gesangsfach im Stuttgarter Conservatorium unterstellen und seinen Rath für weitere Bildungsanstalten in derselben Richtung in Anspruch nehmen. Aus Stockhausen's eigenem Munde erfuhr ich den Plan, wusste aber sofort, dass er sich nicht an eine officielle Stellung in Württemberg werde fesseln lassen, weil ihn damals noch seine Concertreisen sehr in Anspruch nahmen und sich als sehr lucrativ erwiesen. Sehr ehrenhaft der Kunst gegenüber bleibt es aber, dass die Württemberger Regierung die Initiative ergriff, die höheren Principien der Gesangskunst durch eine solche Künstlerkraft zum Gemeingute des Volkes zu machen. Kein ideales Gebiet dürfte mehr der Cultur zu empfehlen sein, als der höhere Gesang, welcher so tief in den Cultus eingreift und das Gemüth so mächtig zu fesseln und zu erheben weiss. Und kein Mittel ist geeigneter, die allgemeine Gesangsbildung mehr anzubahnen, als Heranziehung von wirklichen Gesangskünstlern und Kennern des Organes zur Grundlegung des elementaren Unterrichts.

Heino Hugo,
Gesanglehrer am Tietz'schen Conservatorium zu Gotha.

Nachschrift. Ob wohl eine Möglichkeit vorhanden wäre, die deutschen Gesanglehrer, wenn sie wirklich an einem bestimmten Orte gleichzeitig sich einstellten, auch nur soweit zu vereinigen, dass sie an einem gemeinsamen Mahle sich betheiligten? Wer die Ungeneirtheit kennt, mit welcher der eine dieser Herren über die Methode des andern unbedingt den Stab

Digitized by Google

bricht, der wird auch wissen, wie weit die Versuche, eine gemeinsame Methode zu vereinbaren, zur Zeit Aussicht auf Erfolg haben können. *D. Red.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

An

Arrangements classischer Compositionen für zwei und mehr Pianofortes zu vier bis acht Händen

erschien in den letzten Jahren wieder eine beträchtliche Anzahl, die von der Thätigkeit unserer Musikpressen, von der Betriebsamkeit unserer Verleger und hoffentlich auch von den gesteigerten Bedürfnissen des musikalischen Publikums einen neuen Beweis liefert.

Von den Arrangements zu vier Händen für zwei Claviere nennen wir zunächst die grosse Sammlung der

Clavier-Concerte von **Mozart**, 28 Nummern, Ausgabe für zwei Pianofortes von **Louis Haas** (Leipzig, Breitkopf & Härtel),

welche der Ausgabe von *Reinecke* genau sich anschliesst und auch die Bezeichnungen beibehalten hat, mit welchen derselbe den Mozart'schen Clavierpart zu Schul- oder Vortragszwecken bedachte. Nach der vorläufigen Erwähnung der Bearbeitung von L. Maas in Nr. 20 Jahrg. 1881 Sp. 314 kommen wir hier, nachdem die ganze Collection vorliegt, nochmals darauf zurück. Obwohl dieselbe stellenweise etwas hart klingt, kann sie doch als eine ausgezeichnete Arbeit mit Recht empfohlen werden. Der Preis der einzelnen Concerte ist je nach dem Umfange 2 bis 8 ℳ.

Eine willkommene Ergänzung zu diesem Concertsatz, den wir einem einzigen Meister verdanken, bildet das Sammelwerk

Clavier-Concerte ältrer und neuer Zeit (20 Nummern, von **Bach** bis **Reinecke**), Ausgabe für zwei Pianofortes (Leipzig, Breitkopf & Härtel),

welches hier seiner Zeit als von Carl Reinecke veranstaltet besprochen wurde. Durch beide Publicationen besitzen nun diejenigen Spieler, die über zwei Claviere in demselben Raume verfügen können, eine äusserlich wie innerlich gleich grosse Sammlung und eine unerschöpfliche Quelle des Vergnügens. Drei Concerte von Mozart (Nr. 20. 25 und 26 der obigen Serie) hat Herr Reinecke in seine Blumenlese aufgenommen; diese drei Stücke sind also beiden Sammlungen gemeinsam. Macht zusammen 45 Concerte für zwei Claviere.

Von den Arrangements zu vier Händen für zwei Claviere ist auch noch mit gleichem Lobe zu erwähnen:

Quintett Op. 16 von **Beethoven**, unter Beibehaltung der Originalstimme für zwei Pianoforte eingerichtet von **G. Rösler**. (Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. ℳ 5. 75.)

Will man nun in der Vervielfältigung der Hände noch höher hinauf steigen, so muss man sich vor allem an Herrn *Carl Burchard* wenden, da dieses Fach seine Specialität ist. Zu sechs Händen lieferte er uns vier Ouvertüren von Mozart, Boieldieu, Rossini und Beethoven, sowie von letzterem einen Siegesmarsch, unter dem Titel:

Compositionen für das Pianoforte zu sechs Händen bearbeitet von Carl Burchard. Dresden, Adolph Brauer.

Zu acht Händen können wir von ihm anführen und anpreisen:

Marsch aus Fidelio Op. 72b, für zwei Pianoforte zu acht Händen. Pr. ℳ 4. 50

Polonaisen zu vier Händen von **Franz Schubert**, Op. 61, arrangirt für zwei Pianoforte zu acht Händen. Nr. 1 D-moll 2 ℳ; Nr. 2 B-dur 3 ℳ; Nr. 3 D-dur 3 ℳ.

Sämmtlich: Leipzig, Breitkopf & Härtel.

In gleicher Vielhändigkeit und entsprechend tüchtiger Arbeit liegen vor:

Ouvertüre zu Mozart's Ascanio in Alba, für zwei Pianoforte zu acht Händen arrangirt von **Paul Graf Waldersee**. Pr. 2 ℳ.

Ouvertüre C-dur, Op. 124, von Beethoven, für zwei Pianoforte zu acht Händen arrangirt von **G. Rösler**. Pr. ℳ 4. 75.

Ouvertüre Nr. 2 zu Fidelio, Op. 72, arrangirt für zwei Pianoforte zu acht Händen von **A. G. Ritter**. Pr. ℳ 4. 75.

Ouvertüre Nr. 4 zu Fidelio, Op. 138, arrangirt für zwei Pianoforte zu acht Händen von **A. G. Ritter**. Pr. 4 ℳ.

Ebenfalls sämmtlich: Leipzig bei Breitkopf & Härtel.

Unter diesen Bearbeitern nehmen wir mit besonderer Freude auch den Veteranen A. G. Ritter wahr, der von seiner grossen Kunst seit Jahren dem allgemeinen Publikum leider wenig mittheilt.

Damit man uns nicht den Vorwurf machen kann, dass wir bei dieser Anzeige von gross angelegten Arrangements die neueste Zeit ganz und gar vernachlässigen, wollen wir unsere Empfehlung mit einem "Vollblut-Product unserer Tage beschliessen, nämlich mit

F. Liszt's Symphonie zu Dante's Divina Commedia für grosses Orchester mit Sopran- und Alt-Chor, arrangirt für zwei Pianoforte zu acht Händen von **Johann von Végh**. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. ℳ 14. 50.

Für den Unverständigen hat Herr Rich. Pohl, dessen gefällige Feder hochromantischen Gegenständen stets zu Diensten ist, eine »Einleitung« geschrieben, welche zum Theil das sagt, was in der Musik nicht enthalten ist. Der Gesang ist an dieser Symphonie in einer sehr unselbständigen Weise betheiligt, was Diejenigen, welche Liszt als Vocalcomponisten kennen, auch ohne unsere Beihülfe entdecken werden. Doch darum handelt es sich hier nicht, sondern nur um eine spielbare Herrichtung der gesammten Musik für acht Hände, und dies ist mit anerkennenswerthem Geschick bewerkstelligt.

Ueber „die junge Nonne" von Schubert und „la religieuse" von Diderot.

(Fortsetzung.)

II.

Der Einfluss des modernen Claviers mit seiner Allgewalt wirkt in dem Grade auf Schubert, dass seine schönsten Lieder auf uns zuweilen die Wirkung von Clavier-Etüden mit Begleitung der menschlichen Stimme machen. Er setzt sich an die Tafel der Harmonie und lässt seine Finger gleiten; das Instrument hat ihn verstanden, es schwingt sich auf, und dem Spiele der Modulationen entströmt ein tonreicher Nebel, aus welchem alsbald die Melodie emporsteigt. Wer hat wohl den Wassersturz von Vaucluse beim ersten Sonnenstrahl gesehen? Es ist ein blendendes und betäubendes Schauspiel, bei dem uns Sehen und Hören vergeht. Die ungeheure Wassermasse stürzt mit voller Wucht sich zerstäubend von Felsen zu Felsen in tollen Cascaden, deren regenbogenartig schillernder Schaum im Licht des jungen Tages sich unmerklich in Arabesken und ideale

Digitized by Google

Formen auflöst. Schubert's Melodie besitzt diesen Zauber, und ohne eine Luftspiegelung zu sein, gleich den Visionen des Abgrundes, spriesst sie leuchtend aus den wogenden Tiefen des Accompagnements empor. Die Motive Beethoven's gewinnen viel durch die Verarbeitung und Durchführung, je mehr sie gedreht und gewendet werden, desto mehr verdichten und vergrössern sie sich. Bei Schubert ist es das Gegentheil; seine Themas kommen vollendet auf die Welt; sie sind auf den ersten Schlag das, was sie sein sollen, und jedes dialektische Bemühen kann ihnen nur schaden. Schubert's Symphonien, seine Quartette und seine Sonaten leiden an Ueberfülle; sie gleichen jenen Gärten, welche dem Ueberwuchern der natürlichen Vegetation überlassen sind; ihre Blumen schiessen üppig ohne Pflege empor; die Bäume, deren Zweige regellos treiben, ersticken unter der Umstrickung der Schlinggewächse, und gerade ihr Reichthum macht sie unwegsam. Schubert widerfährt in seinen Instrumentalwerken der Nachtheil seiner überströmenden Natur; die Motive wachsen ihm über den Kopf, er besitzt deren zu viele, um sie zu entwickeln. Anders ist es mit seinen Gesangscompositionen, wo der Text formell massgiebt. Das Wort legt seinen Zügel an, und indem die Geister des poetischen Rhythmus denen des musikalischen Rhythmus die Hand bieten, beherrscht die Architektur des Verses gewissermassen die des Tons. Schubert treibt das Gefühl jener Transpositionen bis zum Extrem; er weiss alles Gekünstelte zu vermeiden und Parallelismen in dem Maasse zu entdecken, dass gewisse Stücke, z. B. »Der Erlkönig«, den Effect machen, sis ob sie mit hierogiyphischen Zeichen geschrieben wären, welche das Wort und das Bild durch den Ton übersetzten. Zumsteeg, Tomaschek, Zelter, Reichardt, Löwe, wie viele sind ihrer nicht, welche das Goethe'sche Gedicht angelockt hat? Wenn es nicht jedem in gleicher Weise gelungen ist, so hat doch jeder sein Verdienst. »Der Erlkönig« von Reichardt ist ein Volksmärchen, der von Tomaschek besitzt Pathetisches, aber wenig Farbe. Was Löwe anlangt, so kommt dessen Transcription gleich auch Schubert's Werk; einige stellen es ihm sogar an die Seite. Unmöglich ist es jedoch, den Einfluss des Meisters zu verkennen, insbesondere am Anfang und gegen das Ende. Ich weiss wohl, was an Schubert zu kritisiren wäre: z. B. dieses zu phrasirte, zu *amoroso* klingende *Cantabile*, das er der Hauptperson zutheilt, giebt seinem »Erlkönig« den Anstrich eines italienischen Tenors. Bei Löwe verbreitet sich das Dämmerlicht des Uebernatürlichen nach allen Seiten; das Gespenst schwebt in seiner Wolke einher; ein mysteriöser Hauch der Stimme, ein Flüstern und es ist geschehen: Das Kind ist todt. Wie dem sein mag, das Werk von Schubert überlebt und wird es überleben; denn wenn auch irgend ein anderes bedeutendes unsere künstlerische Neugierde erregt, so reisst uns doch nur jenes aus der Tiefe geschöpfte Werk durch die urwüchsige und stürmische Gewalt des Genies, dessen Pulsschlag wir in jeder Note fühlen, mit sich fort. Ihm genügt es nicht, Accente zu haben für die subtilsten Vorstellungen der Seele; er will solche auch für die gewöhnlichsten Zufälle des Lebens finden. Als eines Tages Schumann mit einem seiner Freunde einen vierhändigen Marsch von Schubert spielte, setzten sie sich vor, wie es ihnen zufällig in den Sinn käme, ein Programm dazu zu erfinden, und es traf sich, dass sie, ohne darüber ein Wort gesprochen zu haben, sich beide auf einen Platz in Sevilla im Mittelalter versetzt dachten, auf dem Hidalgos, Señoras und Manolas im Festzuge einher marschirten.

Doctor Ambros berichtet einen ganz gleichen Fall, der bei der Aufführung eines vierhändigen Arrangements beobachtet wurde. »Als wir uns dem Schlusse der Variationen näherten, denen das Lied »Das junge Mädchen und der Tod« als Thema dient, und wir die letzten dem *fine* vorausgehenden zwölf Takte des *pianissimo* spielten, rief ich aus: Siehst du nichts? Ich gewahre am Horizonte, aber weit, sehr weit weg, ganz da unten, ein leichtes Wölkchen. Es wächst; es erhellt sich mit rosigem Lichte, und weisst du, was ich in seinem Nebel unterscheide? — »Wartes, fuhr mein Freund mit leiser Stimme fort, immer noch während des *pianissimo*, sich will es dir sagen, denn auch ich sehe es: es ist der Tod, welcher die Seele des jungen Mädchens entführt.«

Schubert hat Intuitionen, welche uns ergreifen. Hören wir eines seiner Quartette, und ich bin sicher, wir empfinden sofort bei dessen Anfang jenes Behagen, das im Herbste unser Herz erfreut, wenn wir vor einem guten Feuer sitzen, während draussen der Nordwind und der Regen die Fenster peitschen. Wenn wir uns andererseits eines Eindruckes von Venedig erfreuen wollen, so verschafft ihn uns der »Gondelfahrer«, ein Chor mit Begleitung des Pianos. Und wohl gemerkt, handelt es sich nicht etwa einfach um das Venedig der Cascatellensänger und der Guitaristen, sondern wir denken an die Lagunenstadt, an den Rialto, die Procuratien und die Marcuskirche, indem eine staunenswerthe Combination von Accorden uns auf dem Piano das Geläute mit telephonischer Genauigkeit übermittelt, und das schauderhafte Glockenspiel, das die ehernen Riesen der Merceria stündlich über der Stadt erlönen lassen, bis zur Wirklichkeit nachgeahmt ist. Füge ich bei, dass Schubert Venedig niemals gesehen hat, so ist eins weitere Bemerkung überflüssig.

Delacroix hatte ebensowenig Venedig gesehen, was ihn ebenfalls nicht abhielt, Tintoretto's Schaffen wieder aufleben zu machen. Anderwärts in Gretchen's Klage verzehnfacht, ja verhundertfacht das miserische Accompagnement die Intensität des psychologischen Eindruckes, und der hartnäckig festgehaltene Rhythmus des Spinnrades stellt die Herzschläge des jungen Mädchens symbolisch dar.

Und jene nimmer ruhende Glocke in der »Jungen Nonne«! allgegenwärtig, unwandelbar und doch so verschieden in ihren Vibrationen: knirschend, aufdringlich, höhnend und ironisch läutet sie mit ihrem Silberklange zum Leben und zum Tode, zum Balle und zum Kloster, zur Reue und zum Widerstande, zur Verdammniss und zur Beruhigung; diese himmlische, diabolische, vor allem aber menschliche Glocke, wie soll man sie charakterisiren? Hier komme ich wieder auf Alfred de Musset's Worte zurück und rufe Diderot zu Hülfe

III.

Die Conception Schubert's steht in der That in Beziehung zu dem Romane von Diderot, wie sein »Erlkönig«, sein »Gretchen am Spinnrade«, der Cyklus der »Winterreise« zu den Gedichten von Goethe und Wilhelm Müller, welche sie inspirirt haben. Constatiren wir nichts destoweniger einen Unterschied: der Musiker folgt diesmal nicht Wort für Wort; er übersetzt, paraphrasirt und generalisirt. Die Nonne von Diderot ist eine Nonne, jene von Schubert ist die Nonne. Die meisten Romane Diderot's sind Erzählungen aus dem Weltleben, welche er zu gemeinfasslichen Erörterungen über Moral und Philosophie verwendet, häufig ohne sich auch nur die Mühe zu geben, die Namen zu verbergen. Es ist möglich, dass der Vorwurf der Nonne auf einer Thatsache beruht; es ist aber auch möglich, dass sie nur eine Fiction ist, welche der These eines Schriftstellers zum Texte und Prätexte dient; in dem einen wie in dem anderen Falle ist die Sache zu prüfen. Möge mir daher der Leser gestatten, für einen Augenblick das Werk des Schriftstellers und das des Musikers mit einander zu vergleichen: ich fordere dies nicht blos deshalb, weil derartige Forschungen mich stets sehr angezogen haben, sondern auch weil es sich um den Beweis handelt, dass in diesem Kampfe zwischen dem Musiker und dem Philosophen der erste es ist, der am meisten

Digitized by Google

in den Grund der philosophischen Wahrheit des Gegenstandes eingedrungen ist.

Es ist in der letzten Zeit viel debattirt und viel von Diderot gesprochen worden; seine Lebensfähigkeit gleicht beinahe der Voltaire's; hatte nicht auch er seine Feinde? Lieben wir ihn also nicht wegen seiner altmodischen philosophischen Principien und seiner weinerlichen socialen Dramaturgie, nicht wegen des einen oder anderen seiner Werke, sondern wegen der Gesammtheit seines Schaffens, wegen seiner Dialoge, seiner Paradoxen, seiner Ansichten, seiner Klarheit, seiner Gedankenblitze über alle Dinge, wegen seines steten Aufschwunges zu den Ideen (wenn dies auch nur Fragmente von Ideen waren), wegen seines Instinkts, seiner Durchdringung des Schönen in der Kunst, seiner flammenden Ausströmung von Licht und Rauch, wie solche nur den Vulcanen eigen ist. Diderot hat nie etwas Dauerndes hervorgebracht, nie etwas zur Wissenschaft beigetragen; er hat weder den *Esprit des lois*, noch den *Essai sur les moeurs* geschrieben; man wirft ihm vor, weder ein Montesquieu, noch ein Voltaire zu sein; Lecture von Literaten! rufen die Puristen; es mag sein! Sperren wir ihn in die Bibliotheken; besser ist es allerdings, im Grunde der Herzen zu leben. Aber in den Bibliotheken! es wuhnt nicht jeder dort, der möchte, und es ist doch noch immer ein ganz annehmbarer Nothbehelf, dort wie Diderot darauf zu warten, dass die Geister, welche Frische, Inspiration und farbenreiches Stil lieben, die Literaten und die Mandarinen, uns aufzusuchen kommen. »Diderot ist Diderot,« schreibt Goethe an Zelter, »und sein Einfluss wird nicht sobald am Erlöschen sein.« Denken wir an George Sand, die ihm so viel verdankt. Durch ihn, weit mehr als durch Rousseau, der weder sein gemüthliches Sichgehenlassen, noch seine gute Laune, noch seine Duldsamkeit, noch seine Phantasien besitzt, durch Diderot wurde auf den Stil einer ganzen Generation von Romantikern, Aesthetikern, Theaterleuten und Feuilletonisten eingewirkt. Heisst denn das nur einen relativen Einfluss gehabt haben, und wirken denn die gewöhnlichen Sprecher und Salonphilosophen auch so in die Ferne? Ich habe George Sand genannt, ich könnte ebenso gut noch andere nennen. Erinnern wir uns an *la vraie des noces*, diesen in dem Roman *Madame de la Pommeraye* verborgenen ausgezeichneten kleinen Act, wie er schon in den beiden Versen von La Fontaine enthalten war, welche viele Leute und vielleicht sogar Dumas Sohn nicht kennen:

Menelaus entdeckte Reize an Helenen,
Die sie wohl damals nicht besass,
Bevor sie Paris angehörte.

Dass in socialer Beziehung Diderot's Einwirkung wenig bedeutet, läugne ich nicht; als Philosoph ist er kaum zu rechnen, dagegen ist er als Mann der Wissenschaften ein Titan, sagen wir auch als Virtuos, indem wir ein Capitel von Variationen und Phantasien behandeln. Durchgehen wir den Roman.

Die Form der Erzählung lässt dem Autor zunächst freie Bewegung; ein Vortheil, den Diderot nie aus den Augen verliert. Es handelt sich um ein Manuscript, das die Geschichte der Schwester Susanne enthält, und das die aus dem Kloster entflohene Nonne ihrem Beschützer, dem Marquis von Croismare mittheilt. Das Innere einer ruinirten bürgerlichen Familie, das Kloster von Sainte-Marie, die Abtei von Longchamps und das Kloster von Sainte-Eutrope zu Arpajon, das sind die vor unseren Augen vorübergehenden Gemälde: eine kleine Welt, aber in ihren geheimsten Winkeln durchforscht, ein Genre-Bild und ein Bild der Kirche, das Sprechzimmer mit seinen Schwätzereien und Intriguen, die Zelle mit den nächtlichen Hallucinationen, in der Nähe der Kapelle mit dem von Kerzen beleuchteten und mit Blumen geschmückten Altar, die Einkleidung, Longchamps mit seiner bei den galanten Rendezvous nachgehenden schönen Damen so beliebten Kirchenmusik, »Die Versuchung des heiligen Anton«, und *Vert-Vert*, Breughel und Watteau; kurz, das Pathetische, das Lächerliche, das Hübsche, das Reizende und das Abstossende dieses unvergleichlichen stout Paris des Rococo. Das Kloster in unablässiger Berührung mit der Aussenwelt, die Echos zurückwerfend, Amber und Bisam durch die mit Weihrauch gesättigten Mauern ausströmend, und dessungeachtet immer das Kloster, die Grausamkeit dort gepaart mit Lüsternheit; alle diese niedlichen Creaturen hassen sich und haben mit einander nichts gemein, als das Gefühl der Unerträglichkeit der furchtbaren sie drückenden Tyrannei. Wie wird man sich von diesem Joche befreien? woher wird die Erlösung kommen? Die eine herauscht sich im Mysticismus; die andere, schweigend und abgeschieden nachsinnend, verkommt moralisch.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Leipzig.

Das zweite Gewandhausconcert (am 12. October) schloss sich dem vorausgehenden würdig an. Das Orchester eröffnete den Reigen mit der schönen Wiedergabe der Ouverture zum »Wasserträger« von Cherubini. Hierauf sang Frau Amalie Joachim, anfangs etwas befangen, sodann aber mit gewohnter Meisterschaft das weihevolle Franz Schubert'sche Lied »Dem Unendlichen« (Text von Klopstock; instrumentirt von Grimm), ausserdem noch drei weniger bekannte Lieder von Johannes Brahms: Feldeinsamkeit, Sommerabend, Vergebliches Ständchen. Offenbar waltete die Absicht vor, möglichst Neues zu bieten; doch will es uns bedunken, als sei die geschätzte Künstlerin in der Zusammenstellung des Programms schon glücklicher gewesen. Von Solostücken hörten wir ferner: Concert (Andante und Allegro) für Violoncell von Molique, unter Orchesterbegleitung vortrefflich ausgeführt von Herrn Alwin Schroeder, Mitglied des Gewandhausorchesters. Derselbe spielte späterhin noch drei kleinere Sachen: Abendlied von Rob. Schumann, Arioso von C. Reinecke, Capriccio von Klengel; beim Vortrage des ersteren erfreuten wir uns an der Innigkeit des Ausdrucks, während die letztere dem Solisten Gelegenheit gab, seine Technik, besonders sein sauberes, prickelndes Staccato bewundern zu lassen. Nicht unerwähnt möge hierbei die feinsinnige Clavierbegleitung des Herrn Kapellmeister Reinecke bleiben. Den Schluss des Concertes bildete die wohlgelungene Ausführung der Symphonie »im Walde« von Joachim Raff, ein Erinnerungsopfer an den im Laufe dieses Jahres (24. Juni) verstorbenen Künstler, wie eine Notiz auf dem Concertzettel andeutete. Es wäre ungerecht, sich an dem Schlagwort »Programmmusik« zu stossen, falls die Musik an und für sich werthvoll ist: alsdann nimmt man wohl das »Programm« nebenbei mit in Kauf. Und in der That, wenn auch verschiedentlich auf den äusseren Effect gearbeitet, gehört Raff's Waldsymphonie zu den besten und originellsten unter den symphonischen Schöpfungen der Neuzeit. Bei dem Bestreben, die classische Form der Symphonie mit Programmmusik zu erfüllen, ist dem Componisten allerdings das Menschliche begegnet, die wilde Jagd mit Frau Holle und Wotan zweimal ein- und auszichen zu lassen, was trotz der Kürzung, welche die Concertdirection bei der Wiederholung dieser Partie vorgenommen hatte, den Hörer sonderbar berührte. Den meisten Anklang fanden die beiden Mittelsätze »Träumerei« und »Tanz der Dryaden«, welche Species Nymphen freilich ohne dieses Aufhangeschild kein Sterblicher erkannt haben würde.

Das in unserer Einwohnerschaft weitverbreitete Gerücht, ein langbewährtes hiesiges Concertinstitut müsse wegen Mangels geeigneter Räumlichkeiten eingehen, hat sich glücklicherweise nicht bewahrheitet. Nachdem die Buchhändlerbörse, um eine schnelle Entfernung des Publikums bei Feuersgefahr zu ermöglichen, einige bauliche Umänderungen erfahren hat, wird in ihrem Grossen Saale der Concertverein »Euterpe« auch im bevorstehenden Winterhalbjahre seine zehn Abonnementconcerte unter der anerkannt tüchtigen Leitung des Herrn Dr. Paul Klengel veranstalten.

Digitized by Google

[495] Im Verlage von *Julius Heinauer*, Königl. Hofmusikalienhandlung in Breslau, ist soeben erschienen:

Musik
zu Calderon's fantastischem Schauspiel:
„Ueber allen Zauber Liebe"
von
Eduard Lassen.
Opus 73.

Partitur . . . . . 80 *M.*
Clavierauszug vom Componisten „ n. 5 *M.*

[496] Soeben erschienen in meinem Verlage:

8ième NOCTURNE
pour
Violon et Piano
composé
par
Emile Sauret.
Op. 17.
Pr. 2 Mark.

4ième NOCTURNE
pour
Violon et Piano
composé
par
Emile Sauret.
Op. 18.
Pr. 2 M 50 ₰.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[497] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Sechs kleine Lieder
aus
Wald und Welt
von
JOSEPH LUDWIG HAASE
für eine Singstimme mit leichter Clavierbegleitung
componirt
von
Emil Keller.
Op. 21.
Complet Pr. 2 M 50 ₰.

Einzeln:
No. 1. Naturfreuden . . . . . Pr. 50 ₰.
No. 2. O susser Traum . . . . . Pr. 50 ₰.
No. 3. Waldesfreuden . . . . . Pr. 50 ₰.
No. 4. Hinaus! . . . . . Pr. 50 ₰.
No. 5. Erwachen des Morgens . . Pr. 50 ₰.
No. 6. Waldconcert . . . . . Pr. 50 ₰.

[498] Verlag von *F. E. C. Leuckart* in Leipzig.
Soeben erschien:

Vier Clavierstücke von Nicolai von Wilm.
Op. 33.

No. 1. Sarabande . . . *M* 1,—. | No. 3. Gavotte . . . *M* 1,—.
No. 2. Courante . . . —,80. | No. 4. Ländler . . . —,—.

Früher erschienen:
Wilm, Nicolai von, Op. 8. **Schneeflocken.** Sechs Clavierstücke. 2 Hefte . . . . . à *M* 1,50.
Wilm, Nicolai von, Op. 11. **Zwölf kleine Tonstücke** für Pianoforte. 2 Hefte . . . . . à *M* 1,50.
Wilm, Nicolai von, Op. 24. **Zehn Charakterstücke.** 2 Hefte à *M* 1,80.

[499] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Werke
von
Louis Bödecker.

Op. 5. **Vier Lieder** von *Chr. Kirchhoff* für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Pr. 1 *M* 50 ₰.
Op. 6. **Variationen** über ein Thema aus Haydn's »Jahreszeiten« für Violoncell und Pianoforte. Pr. 2 *M* 50 ₰.
Op. 7. **Vier Lieder** von *Chr. Kirchhoff* für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Zweites Heft.) Pr. 1 *M* 50 ₰.
Op. 8. **Variationen** über ein deutsches Volkslied für das Pianoforte. Pr. 2 *M*.
Op. 9. **Drei Rhapsodien** für das Pianoforte. Pr. 3 *M*.
Op. 12. **Für ruhige Stunden.** Drei Clavierstücke. Pr. 2 *M*.
Einzeln:
No. 1. Allegretto in G-dur. Pr. 80 ₰.
No. 2. Allegretto in F-moll. Pr. 80 ₰.
No. 3. Andante quasi Allegretto in F-dur. Pr. 80 ₰.
Op. 14. **Drei Lieder** für vierstimmigen Männerchor.
No. 1. Abendlied: »Sieb, der Tag, er geht zur Neige«, von *E. Rittershaus*. Partitur 80 ₰. Stimmen à 10 ₰.
No. 2. Wiederruf. »Dass im Mai ich scheiden sollte«, von *Rob. Prutz*. Partitur 50 ₰. Stimmen à 10 ₰.
No. 3. Epikur: »Perlet der Becher am Munde«, von *Carl Siebel*. Partitur 80 ₰. Stimmen à 10 ₰.
Op. 15. **Phantasie-Sonate** für Pianoforte und Violine. Preis 3 *M* 50 ₰. Dieselbe für Pianoforte und Violoncell bearbeitet vom Componisten. Pr. 3 *M* 50 ₰.
Op. 16. **Frühlings-Idylle.** Phantasie für Pianoforte zu vier Händen. Pr. 2 *M* 50 ₰.
Soeben erschienen:
Op. 17. **Vier Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Pr. 2 *M*.
Einzeln:
No. 1. Frühlingsanfang: »Es kommt so still der Frühlingstage«, von *H. Lingg*. 50 ₰.
No. 2. Aeolsharfe: »Gheimnissvoller Klang«, von *H. Lingg*. 50 ₰.
No. 3. kummer: »O holder Lufthauch«, von *Chr. Kirchhoff*. 50 ₰.
No. 4. Wunsch und Gruss: »Wenn immer doch Mondschein bliebe« von *Wilhelmine Mylius*. 50 ₰.

[500] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Still und bewegt.
Clavierstücke
von
Theodor Kirchner.
Op. 24.
Zwei Hefte à 3 *M*.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Rabensteinplatz 2. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährlicher Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 25. October 1882. Nr. 43. XVII. Jahrgang.

Inhalt: Robert Schumann's Werke, herausgegeben von Clara Schumann. Gesammtausgabe von Breitkopf und Härtel. (Schluss.) Ein Lebensbild Robert Schumann's von Philipp Spitta. — Anzeigen und Beurtheilungen (Vierhändige Arrangements [Compositionen von Bach, Mozart und Beethoven, bearbeitet von Paul Graf Waldersee, Ernst Naumann, Carl Burchard und S. Jadassohn]). — Zur Elementarlehre. — Ueber »die junge Nonne« von Schubert und »la religieuse« von Diderot. (Schluss.) — Berichte (Leipzig). — Anzeiger.

Robert Schumann's Werke,

herausgegeben von **Clara Schumann.**

Gesammtausgabe von Breitkopf und Härtel.

(Schluss von Nr. 37.)

Ausser den beiden, Sp. 582—84 besprochenen Fugen hat Bach noch eine dritte über seinen Namen geschrieben, oder vielmehr den Namen in eine grössere Doppelfuge verflochten. Wir meinen hiermit das Ausgangsstück der »Kunst der Fuge«. Es ist aber auch bekannt, dass dieses Unternehmen ein Bruchstück blieb. Doch selbst aus diesem kleinen Bruchstück leuchtet uns, wenn wir die Anlage betrachten, ein hohes Muster entgegen. Schon die Wahl der Tonart muss als ein solches betrachtet werden. Dem Satze liegt der sogenannte erste Kirchenton (*D*) zu Grunde. Diesem stehen sowohl auf der sechsten wie auf der dritten Stufe je zwei Intervalle zur Verfügung; auf der sechsten Stufe absteigend *b*, aufsteigend *h*; auf der dritten melodisch *f*, harmonisch *fis*. Was folgt hieraus? Dass das Thema sammt seiner Antwort mit lauter Tönen gebildet werden kann, welche dieser Tonart eigen sind: *h–a–c–h, f–e–g–fis*. Diese uralte *D*-Leiter, die reichste Tonart für musikalische Harmonie, muss daher als die eigentliche Heimath des Fugenthemas über den Namen Bach angesehen werden. Der Autor der »Kunst der Fuge« hat das wohl gewusst; aber die Modernen können schon deshalb die hierin liegenden Vortheile sich nicht zu Nutze machen, weil sie die Tonarten nicht studiren. Man glaubt noch immer, mit Dur und Cantes sei es abgethan.

Vorstehende Bemerkungen — die wir gern weiter ausführen würden, wenn nur die Zeit dazu vorhanden wäre — sollen Niemand belehren, sondern nur den Widerspruch motiviren, welchen wir Schumann's Bachfugen entgegenstellen müssen. Im Fugengebiete sind »neue Errungenschaften« undenkbar; der Rückgang auf die Vorfahren und die bis auf den Grund gehende Nachahmung ihrer Werke ist hier das allein Verständige.

Ganz anders verhält es sich, wenn ein Componist in Formen arbeitet, die der Gegenwart eigenthümlich sind und noch im vollen Flusse der Entwicklung sich befinden. Weil Keiner mit Sicherheit den Ausgang absehen oder das Endresultat bestimmen kann, sollte man in der Regel den Neuerungen eine genügende Weite und Freiheit der Bewegung gestatten. Gewöhnlich verfahren indess die zeitgenössischen Beurtheiler umgekehrt, sind leicht mit dem Lobe bei der Hand wo sie streng sein sollten, und dagegen engherzig kritisch wo Liberalität am Platze wäre. Ein Beispiel davon ist aus der in vieler Hinsicht vortrefflichen Schumann-Biographie von Wasielewski bereits angeführt. Während er für die Bachfugen fast nur Lob hat, bemängelt er den »Königssohn« und Aehnliches S. 239—240 aus Gründen, die in keiner Weise stichhaltig sind und die, wenn man sie auf die Kunst im Grossen anwenden wollte, sogar anerkannte Meisterwerke der früheren Zeit verurtheilen würden.

Fügen wir noch kurz an, was ausser dem bereits Erwähnten in dieser schönen Gesammtausgabe bisher schon erschienen ist.

Die erste Serie wird durch Orchesterwerke gebildet. Von diesen erschien die

Erste Symphonie. Op. 38. Partitur 108 Seiten Folio. Preis ℳ 8. 25.

Das 1841 componirte Werk kam in dieser Gesammtausgabe 1881 heraus, und im gegenwärtigen Jahre folgte die

Vierte Symphonie, Op. 120. Partitur 96 Seiten Fol. Preis ℳ 7. 50.

Auf die dazwischen liegenden, in andern Verlage erschienenen beiden Symphonien werden wir wohl noch einige Zeit warten müssen.

Aus der fünften Serie »für Pianoforte und andere Instrumente« erhielten wir

Op. 44: **Quintett** für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. Partitur und Stimmen. Preis ℳ 7. 50.

Op. 132: **Märchen-Erzählungen,** vier Stücke für Clarinette (ad libitum Violine), Viola und Pianoforte. Partitur und Stimmen. ℳ 2. 50.

Aus der neunten Serie »Grössere Gesangwerke mit Orchester oder mit mehreren Instrumenten« sind zu verzeichnen:

Op. 71: **Adventlied** für Sopran-Solo und Chor mit Orchester. Partitur 49 Seiten. Preis 4 ℳ.

Op. 98[b]: **Requiem** für Mignon für Chor, Solostimmen und Orchester. Partitur 48 Seiten. Preis ℳ 3. 75.

Bei diesen Preisangaben ist zu merken, dass dieselben für den Bezug der ganzen Serien gelten. Das einzelne Werk getrennt bezogen kommt bedeutend höher; so z. B. kostet das Mignon-Requiem in der Einzel-Ausgabe 6 ℳ 75 ₰, also beinah das Doppelte. Auch der letztere Preis ist noch nicht sehr hoch; der Serienpreis muss aber, bei schöner Ausstattung, als besonders niedrig bezeichnet werden.

Diese Gesammtausgabe wird wohl nicht die einzige bleiben in unserm Jahrzehnt; aber jedenfalls wird sie für immer einen einzigartigen Werth dadurch behalten, dass die berühmte Gattin des Meisters sie edirt hat. Was der Name Clara Schumann

Digitized by Google

hier werth ist, wussten auch noch andere Verleger, sogar ausländische; denn als Breitkopf & Härtel mit Frau Schumann kaum abgeschlossen hatten, machte die grosse Musikhandlung Novello in London der Herausgeberin ebenfalls den Antrag, die sämmtlichen Werke ihres Gatten für sie zu ediren. Es würde allerdings ein sonderbares Ereignis gewesen sein, wenn die erste und beste Gesammtausgabe von Schumann in einem Lande publicirt wäre, welches der Kunst Schumann's noch vor 20 Jahren gänzlich theilnahmlos gegenüber stand. Seit jener Zeit hat sich dort allerdings manches geändert, im Guten wie im Schlimmen.

Hier dürfte auch der passende Ort sein, den Leser auf eine kleine Schrift aufmerksam zu machen, durch welche Herr Prof. *Spitta* die Biographie Schumann's geklärt und bereichert hat:

Ein Lebensbild Robert Schumann's von **Philipp Spitta.** Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1882. 102 Seiten gr. 8. (Sammlung musikalischer Vorträge, herausgegeben von Paul Graf Waldersee, Nr. 37 und 38.)

Dem Verfasser standen ausser den bekannten Druckwerken mündliche und schriftliche Quellen von grossem Werth zu Gebote, die Anderen bisher nicht zugänglich waren. Das Material ist hier im engen Rahmen zu dem vollständigsten und anziehendsten Lebensbilde von Schumann verarbeitet, welches wir zur Zeit besitzen. Die Biographie wurde ursprünglich für ein von *G. Grove* herausgegebenes Dictionary of Music and Musicians geschrieben, wo sie auch unlängst publicirt ist.*) Der Herr Verfasser wird nicht bereuen, dass er sich bestimmen liess, dieselbe in der erwähnten »Sammlung« auch deutsch heraus zu geben.

Es sei uns gestattet, die Schlussworte dieser Schrift hier anzuführen; in denselben werden zum Theil Gedanken ausgesprochen, die auch von uns in anderer Weise bei verschiedenen Gelegenheiten als Kern unserer Ueberzeugungen und Hoffnungen kundgegeben sind. Der Verfasser sagt: »Schumann's Einfluss auf die künstlerische Production unserer Zeit ist ein grosser gewesen, und er ist noch immer bemerkbar. Inwiefern er für die zukünftige Entwickelung der Tonkunst massgebend sein wird, das abzuschätzen muss späteren Generationen überlassen bleiben. Aus der unmittelbaren Wirkung auf die Mitwelt, sei sie auch noch so bedeutend, lässt sich hierfür garnichts sicheres schliessen. Auch wissen wir nicht, ob für die nächste Zukunft überhaupt noch einmal ein neuer Aufschwung der Musik sich anbahnt. Nach neuen Idealen ringt die Zeit offenbar, und dass dieselben nicht ganz ausser Zusammenhang mit Schumann's Kunst stehen, ist auch ersichtlich. Aber verwundern dürfen wir uns nicht, wenn nach vierhundert Jahren einer ununterbrochenen, beispiellosen Kunstblüthe endlich nun doch ein Zustand des Ermattens und Abwelkens einträte. Alles was in Vorstehendem über Schumann's Kunst zu sagen war, stellt durchaus nur ein Urtheil dar, das vom Standpunkte der Gegenwart aus gefällt worden ist. Insofern darf dasselbe eine gewisse Zuverlässigkeit wohl für sich in Anspruch nehmen. Den Vorwurf, dass es ein unterschätzendes sei, wird man nicht erheben können; eher würde vielleicht das Gegentheil zu gewärtigen sein. Trotz der ausserordentlichen Popularität seiner Musik ist Schumann's Bedeutung heutzutage noch nicht nach allen Seiten hin unbestritten. Diejenigen aber, die ihn geringer schätzen, als es in Obigem nach fester Ueberzeugung geschehen ist, scheinen, so weit sie überhaupt leidenschaftslos zu urtheilen geartet sind, dem Nachlebenden das Verdienst der Vorfahren zum Schaden anzurechnen. Unser Geschlecht, das sich auf das Vermächtniss der Vergangenheit zu besinnen anfängt, erkennt mit wachsendem Erstaunen und immer klarer, wie im Laufe der letzten vier Jahrhunderte eine Reihe von Meistern der Tonkunst erstanden ist, die unter den grössten Erscheinungen aller Zeiten in erster Linie stehen. Unter dem frischen Eindruck dieser Erkenntniss ist man leicht geneigt, den von den Werken jener Meister genommenen Massstab überall anzulegen, und bemerkt nicht, wie dadurch der Blick für eine Welt anders geartet Schönheit blöde wird. Jene überragenden Genien haben immer nur einzelne Richtungen, die die gesammte Kunst zum höchsten Ideale vollendet, nie hat auch die gesammte Kunst nur in vereinzelten Spitzen sich ausgelebt. Die Beschränkung auf das Höchste ist in der Kunst der erste sichere Schritt zur inneren Verarmung. Gewiss hat es Grössere gegeben, als Schumann war, und er selbst würde als der erste gegen seine Gleichstellung mit den erhabensten Meistern Verwahrung eingelegt haben. Aber die Erkenntniss eines vorhandenen Abstandes ist so weit entfernt, ihn in seinem Werthe zu schädigen, dass vielmehr durch eine richtige Verwerthung derselben die eigenthümliche Schönheit seiner Kunst erst recht offenbar wird. Zur Zeit ist diese Art der Anschauung, welche mit dem urtheilslosen Massengenuss von Musikwerken jeder Sorte nichts gemein hat, noch selten genug. An ihrer Verbreitung arbeiten alle, denen die Förderung geschichtlichen Wissens am Herzen liegt. Die aus diesem sich ergebende Sicherheit des vergleichenden und zusammenfassenden Blicks wird gerade einer Erscheinung wie Schumann mehr und mehr zu Gute kommen. Wenn einst die Nebel aus den weiten Räumen des Kunstgebietes überall gewichen sein werden, die jetzt kaum mehr als die höchsten Spitzen der Vergangenheit hervorragen lassen, wird wohl manche Erscheinung dem Blicke sich darbieten, die in anderen Zeiten und Verhältnissen eine gleiche Talentkraft darstellt, wie sie Schumann zu eigen besass. Aber je blühender und mannigfaltiger dann der Garten der Kunst erscheinen wird, desto freudiger wird man das Einzelne schätzen, das an seinem Theile diese Mannigfaltigkeit und Blüthe bedingt. Ich hoffe, man wird dann finden, dass Schumann's Kunst die wärme Sympathie verdient, von der diese Blätter Zeugniss geben.« (S. 100—102.)

*) A Dictionary of Music and Musicians (A. D. 1450—1889) . . . edited by *George Grove*. London, Macmillan & Co. 1882. (In drei Banden.) Band III, S. 257—538; bildet Lief. 45 und 46, zusammen 272 Seiten, die 7 ℳ kosten. Der grösste Theil dieser Liefe wird durch die Artikel Schubert und Schumann in Anspruch genommen.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Vierhändige Arrangements.

Diese Rubrik ist in Aussaben, welche die letzten beiden Jahre brachten, reichlich genug vertreten, und erfreulicher Weise ist der innere Werth durchweg ebenso gross, wie die Masse. Wir verzeichnen Folgendes, mit Bach'schen Concerten als dem Aeltesten beginnend.

1. **Concerte** für Clavier und Orchester von **J. S. Bach,** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von **Paul Graf Waldersee.** Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Enthält die den Liebhabern bekannten, dem grösseren Publikum aber unbekannten sechs Concerte E-dur (Pr. 5 ℳ), A-dur (ℳ 3. 50), D-dur (4 ℳ), F-moll (3 ℳ), G-moll (ℳ 3. 50) und D-moll (ℳ 5. 50) in einer geschickten Bearbeitung, die durch mässige Fertigkeit bewältigt werden kann und, wie wir hoffen, zur Verbreitung dieser kunstreichen aber nicht populär gebaltenen Stücke beitragen wird.

Digitized by Google

2. **Divertimento** von **W. A. Mozart.** Arrangement für Pianoforte zu vier Händen von **Ernst Naumann.** Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Der muntere Mozart hat unter diesem Titel eine Reihe von Werken geschrieben. Ob sie sämmtlich schon in diesem vierhändigen Arrangement erschienen sind, können wir nicht sagen. Vor uns liegen die folgenden Nummern: Divertimento Nr. 7 D-dur (Preis?); Nr. 9 B-dur (Preis?); Nr. 10 F-dur (Preis ℳ 4. 75); Nr. 12 Es-dur (ℳ 1. 50); Nr. 13 F-dur (ℳ 1. 50); Nr. 14 B-dur (2 ℳ); Nr. 15 B-dur (6 ℳ); Nr. 16 Es-dur (ℳ 2. 25); Nr. 17 D-dur (ℳ 7. 25). Also im Umfang sehr verschieden, aber gleich in der Munterkeit, und sämmtlich in Dur.

Der Bearbeiter hat nicht nur bei diesen, sondern auch bei den folgenden Mozart'schen Werken seine Geschicklichkeit aufs neue bewährt:

3. **Serenade** Nr. 7 D-dur von **W. A. Mozart,** arrangirt für Pianoforte zu vier Händen von **Ernst Naumann.** Preis 9 ℳ.
4. **Quartette** für Streichinstrumente von **W. A. Mozart,** arrangirt zu vier Händen von demselben. 40 Nummern, Preis à ℳ 3. 50 bis 5 ℳ.
5. **Quintette** für Streichinstrumente von **W. A. Mozart,** arrangirt zu vier Händen von demselben. Fünf Stücke, Preis à 3 bis 5 ℳ.

Sämmtlich: Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Andere vierhändige Mozartiana brachte heraus der auf diesem Gebiete besonders thätige Graf Waldersee:

6. **Ouvertüren** zu Ascania in Alba, Mitridate und Lucio Silla von **W. A. Mozart,** arrangirt zu vier Händen von **Paul Graf Waldersee.** Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis à 1—2 ℳ.

Nur die genannten drei Stücke sind uns zu Gesicht gekommen; vermuthlich sind auch die Ouvertüren zu den übrigen Mozart'schen Jugendopern in diesem vierhändigen Arrangement erschienen, oder werden demnächst erscheinen. Vergessen wir bei Mozart zum Schlusse nicht, ein gewiss Allen willkommenes Arrangement anzuzeigen:

7. **Krönungs-Messe** (C-dur) von **W. A. Mozart,** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von **Carl Burchard.** Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis ℳ 4. 50.

Weniger thätig, als bei Mozart, scheinen die Vierhänder in dieser Zeit bei Beethoven gewesen zu sein. Wir wissen heute nur Folgendes zu nennen:

8. **Andante** F-dur für Pianoforte von **L. van Beethoven,** arrangirt zu vier Händen von **Ernst Naumann.** Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. ℳ 1. 75.
9. **Rondo a Capriccio** für Pianoforte von **L. van Beethoven** Op. 129, arrangirt zu vier Händen von **E. Naumann.** Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. ℳ 2. 25.
10. **Variationen mit Fuge** aus dem Ballet Prometheus von **L. van Beethoven** Op. 35, arrangirt zu vier Händen von **E. Naumann.** Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. ℳ 4. 50.
11. **Rondino** für Blasinstrumente von **L. van Beethoven,** arrangirt zu vier Händen von **E. Naumann.** Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. ℳ 1. 25.
12. **Sonate** für Pianoforte und Horn von **L. van Beethoven** Op. 17, für Pianoforte zu vier Händen übertragen von **S. Jadassohn.** Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis ℳ 3. 50.

Auf dieses Dutzend Publicationen aus dem Gebiet der eigentlichen Classiker lassen wir jetzt ein weiteres Dutzend aus moderneren Werkstätten folgen.

(Schluss folgt.)

Zur Elementarlehre.

Musikalisch pädagogische Fragen, noch dazu sich ausschliesslich mit dem Anfängerthum in der Musiklehre befassend, gehören zwar streng genommen nicht in eine musikalische Zeitschrift; vielleicht vergönnt es mir aber doch die Redaction, eine Anschauung nach solcher Richtung zur öffentlichen Kenntniss zu bringen, welche möglicherweise für den Einen oder Andern neue Momente und Anregungen enthält. Es handelt sich dabei um die Vereinfachung und Vertiefung des Lesens der Musik für Anfänger.

Die schwere Frage des fehlerfreien Lesenlernens und Lesenlehrens der Musik, des Ablesens von Noten am Clavier oder im Gesange, ein Opfer voll Entsagungen und aufreibender Gedächtnisprüfungen, trat mir recht nahe, als ich vor Jahren in England in einem Knabeninstitute Stellung als Musiklehrer nahm und, obgleich nicht Pianist, neben Chor und Einzelgesang, die Leitung des Clavierspieles übernehmen musste. Ein englischer Lehrer war mir vorangegangen und hatte in der leichtfertigsten Weise nicht einmal den Versuch angestellt, die Schüler, gross und klein, Musik lesen zu lehren. Bei ihm war wohl von der Uebung der Finger, nicht aber von der Uebung des Auges und musikalischen Fassungsvermögens die Rede gewesen.

Aus dem Grübseln also herausarbeitend, und das Wohl meiner Schüler mir ernstlich zu Herzen nehmend, verfiel ich auf den Versuch, ein Geheimniss und Mittel, welches die grössten Künstler zur Ueberwindung technischer Schwierigkeiten in Anwendung bringen, in meinem Unterrichte einzuführen. Ich zerlegte den Inhalt der Takte und Rhythmik im Allgemeinen, in seine einzelnen Theile, und liess nicht allein mehr als langsam zählen, sondern brachte System in diese Langsamkeit. Mein ganzes Trachten ging hierbei darauf hinaus, das Auge des Schülers unbedingt an die Noten zu fesseln, und ihm Zeit zu lassen, seinen musikalischen Verstand mit Erfolg heranzuziehen, ihm jede Zerstreuung zu erschweren und vor Allem die bethörende Melodie, den Charakter des Stückes, nicht allzu rasch an ihn herantreten zu lassen, also die Lösung der rein technischen elementaren Fragen in den Vordergrund zu schieben.

Zu diesem Zwecke liess ich ihn nach Abfragung über Ton-, Takt- und Gangart angeben, wie viel Achtel und Sechszehntel ein Vier- oder drei Viertel-Takt enthalte, und begann das Lesen und Ausführen irgend eines Musikstückes in Vierteln mit Abzählen der Sechzehntel. Ein überraschendes Resultat stellte sich bei dieser Methode ein.

Selbst der jüngste Anfänger, welcher vier auf ein Viertel zu zählen hatte, fand Zeit, sich die Note wirklich anzusehen und über ihr Verhältniss an sich und zu anderen Notengattungen nachzudenken. Dabei gewann sein Blick Ruhe und Gewohnheit und Stärke, voraus zu schweifen, mit einem Worte, im ungestörten Erfassen kleiner Musikfiguren rasche Uebung zu erlangen.

Nachdem der Schüler durch diese Probe der Geduld gegangen war, welche ihm an meiner Hand zu seiner Ueberraschung gelang, natürlicherweise unter Einhaltung mehr als langsamen Tempos im Zählen von Sechszehnteln, liess ich ihn dasselbe Pensum ebenso langsam in Achteln zählen und zuletzt in der vorgeschriebenen Taktweise, in Vierteln.

In Angst ging der Schüler an das schnellere Abspielen des Stückes in Achteln, aber wieder bemerkte er zu seiner Genugthuung, dass ihm auch dieser Versuch gelang. Ohne sein Wissen

Digitized by Google

trat bei dieser zweiten Geduldsprobe die Melodie nun mehr in die Erscheinung und setzte das Ohr in Stand, dem Auge zu Hülfe zu eilen, was beim schliesslichen Zählen der Taktart, wie sie geschrieben nur noch drastischer wirkte.

Nun liess ich aber noch lange nicht in die eigentliche Gangart wie vorgeschrieben und dem Charakter des Stückes angemessen einmünden, sondern eine Zeit lang langsam fortüben, bis alle elementarischen Vorbedingungen und hauptsächlich fehlerfreies Spiel ohne jegliches Stocken an schweren Stellen erfüllt und ausgeglichen waren.

Von Aergernissen, Widerspenstigkeiten, langer Weile und sonstigen Ablenkungen von der Sache konnte während der ganzen Stunde keine Rede sein, denn Schüler und Lehrer waren vollständig bei der Sache und hatten nicht einmal Zeit, über die Langweiligkeit der ganzen Procedur nachzudenken.

Ich habe mit dieser einfachen Methode, aber gründlich durchgeführten, in kurzer Zeit Resultate erzielt, welche alle meine eigenen und Jedermanns Erwartung übertrafen. Die Schule hiess Craufurd College in Maidenhead, zwei Stationen von Windsor. Der Principal des Instituts, damals Rev. de Ewer, zog Nutzen aus meiner Thätigkeit. Die meisten Knaben hatten kurz vor meinem Eintreten meistens den Musikunterricht nicht mehr besucht, weil es in ihrem Ermessen lag, daran Theil zu nehmen oder nicht.

Nach meinem Eintritte in das Gymnasium verdoppelte und verdreifachte sich die Zahl der sich zum Unterrichte Meldenden, und ich entdeckte einige ansehnliche Talente darunter. Knaben von dreizehn, vierzehn Jahren gewannen eine Sicherheit im Vortrage der oft schwierigsten Anforderungen, dass ich mit ihnen im Stadthause von Maidenhead Concerte zu guten Zwecken geben konnte, und alle übrigen Schulen in der Nähe in Richtung der Musik weit in Schatten gestellt wurden.

Ich erwähne diesen Zwischenfall meiner Thätigkeit als Clavierlehrer nicht aus persönlichen Gründen, denn ich bin kein Pianist, sondern Sänger und Gesanglehrer; möglicherweise liegt aber, wie gesagt, in dem Erwähnten ein Fingerzeig für den Einen oder Anderen, welchem die schwierige Aufgabe zugefallen ist, die Anfangsgründe des Musiklesens mit mehr oder minder Begabten durchzunehmen und den Grund zum späteren Aufbau der Musikausführung zu legen.

Bleibt mir Zeit, auf dieses Thema ausführlicher zurück zu kommen, so gedenke ich es in einer besonderen Abhandlung je nach dem zu veröffentlichen und Lehrern und Lehrerinnen zum Besten ihrer selbst und der Lernenden nahe zu legen.

Gotha, im October 1882.

Heino. Hugo.
Gesanglehrer am Tietz'schen Conservatorium.

Ueber „die junge Nonne" von Schubert und „la religieuse" von Diderot.

(Schluss.)

Die Leidenschaft spielt keine Rolle in diesem Roman von Diderot; seine Nonne liebt Niemanden. Kaum kann man sagen, dass sie nach der Welt Verlangen trägt, da sie wohl weiss, dass das Kloster ihr einziges Asyl ist, und dass ihr beim Ausscheiden aus dessen Mauern nur Verfolgung und Unglück in Aussicht steht. Gleichviel, eine unbezähmbare Wuth nach Freiheit hat sich ihrer bemächtigt; der Gedanke, für immer eingesperrt zu sein, erfüllt ihre Seele mit Verzweiflung, und das Klosterleben ist ihr härter als der Tod. Ihr Verhalten leidet jedoch nicht darunter. Treu dem Andenken und dem Beispiele ihrer alten Oberin erfüllt sie ihre Pflichten, und die Ausbrüche des Schmerzes gehen in brünstige Gebete über. So ist sie eine sanfte, einfache, unschuldige und warmfühlende Natur, welche die Nonnen, ihre Schwestern, gern haben und schützen, nachdem sie dieselbe in roher Weise verfolgt haben, und die sich von diesem trüben und lasterhaften Grunde fast so weiss und leuchtend wie die Heroine einer Legende abhebt. Die Figur ist originell; man möchte aber doch zweifeln, ob sie wahr ist. Wie soll man sich diese tolle Sucht nach Freiheit bei einem jungen Mädchen erklären, das seit seinem sechzehnten Jahr im Kloster lebt, das bisher nur mit Nonnen und Priestern verkehrte und dessen Eigenliebe überdies manche Genugthuungen zu Theil werden, welche sie zurückzubilden wohl im Stande wären? Denn Schwester Susanne ist eine ausgezeichnete Sängerin, der Stolz des Klosters, bei Gelegenheit der berühmten Concerte von Longchamps, wo ihre schöne Stimme Wunder wirkt; *) offenbar verdrängt hier die philosophische Abstraction das menschliche Erkennungszeichen. Für ihre Mutter das lebende Andenken eines Fehltrittes und für ihren Vater der Gegenstand instinktmässiger Abneigung wuchs die arme Susanne bei ihren Eltern heran, schlimmer behandelt als Aschenbrödel. Ihre Schwestern verheirathen sich, und während ihnen ihr Heirathsgut ausgefolgt wird, weigert sich die Mutter, von Gewissensbissen gefoltert, das uneheliche Kind an dem Familienvermögen theilnehmen zu lassen, und sammelt allmälig aus ihren Ersparnissen die erforderliche Summe, um Susanne ins Kloster zu bringen. Diese ganze Partie des Buches ist von lebhaftem Interesse und entwirft uns, ganz und gar in Diderot's Manier, ein wundervolles Bild, wie sich unsere Geschicke mit unseren Fehlern verbinden. Man neigt sich fast unwillkürlich auf die Seite der Mutter; man fühlt, dass sie richtig urtheilt, und dass Susanne, wie einmal die Umstände ihrer Geburt und Erziehung liegen, aufgewachsen in einer behaglichen Existenz, zugleich schön und arm, zu gemeinen Arbeiten untauglich, nach menschlicher Logik in der Welt nicht leben kann, ohne in die grössten Gefahren zu gerathen und darin zu unterliegen.

Also in das Kloster, junges Mädchen, gehe ins Kloster: *Go to a nunnery.* Und nicht nur die Mutter und deren Gatte sprechen dies Wort aus, nicht blos ihr Gewissensrath und die Oberin von Longchamps, sondern auch wir, die wir diese Geschichte lesen; denn es ist das Wort der Situation, und das unglückliche Kind hat keine andere Zuflucht. Das schiene jedoch geeignet, den ungemeinen Widerwillen abzuschwächen, welche das Kloster Susannen einflösst, wenn dieses Gefühl nicht vielmehr dem Philosophen Diderot als dem jungen Mädchen anzuschreiben wäre. Hätte Susanne eine Liebe im Herzen, erwiesen sich ihre Abneigung als Folge einer auf Sinneriase gestossenen Leidenschaft, so wäre es um die moralische Idee des Autors geschehen, da dessen These darin besteht, uns die Unverträglichkeit seiner Heldin mit den Bedingungen des klösterlichen Lebens nachzuweisen! Aber stellen wir uns auch Susanne als eine Abstraction vor, so sind die Oberinnen dagegen vollendet ausgeführte Charaktere, und zwar deren nicht wenigar als fünf, welche wir aufeinander folgen sehen: die

*) »Die Scena am Alter erregte Aufsehen im Hause, wora noch der Erfolg unserer Tenebrae am Charfreitage zu zählen ist: ich sang, spielte die Orgel und wurde applaudirt.« Eine andere Stelle: »Ich setzta mich an das Clavier, ich präludirte lange, indem ich in meinem Kopfe nach einem Musikstück suchte, deren er viel enthält. Indessen die Oberin drängte mich, und ich sang, ohne dabei eine bestimmte Absicht zu haben, aus Gewohnheit; denn das Stück war mir bekannt: *Tristes apprêts, pâles flambeaux, jour plus affreux, que les ténebres.* « Ausserdem noch, und als heiteren Contrast: »Während man lachte, schlug ich Accorde an und zog allmälig die Aufmerksamkeit auf mich. Die Oberin trat zu mir und sagte mit einem leichten Schlag auf meine Schulter: »Nun, Schwester Susanne, unterhalte uns; spiele erst und dann wirst du singen.« Ich that, was sie mir sagte; ich spielte einige Stücke, die mir gelüstig waren; ich phantasirte präludirend und dann sang ich einige Absätze aus den Postman von Mondonville.« Wir verweisen mit Vergnügen bei dieser virtuosen Charaktereigenschaft, welche von vorneherein die Schwester Susanne der Aufmerksamkeit und Vorliebe eines jeden Zukunftsmusikers empfehlen dürfte.

Digitized by Google

erste eine Heuchlerin; die zweite eine aufgeregte Person; die dritte despotisch und grausam; die vierte sittenlos, und die fünfte abergläubisch. Prüfen wir diese verschiedenen mit genialer und unparteiischer Hand gezeichneten Figuren; die zweite, zum Beispiel, in der man eine Silhouette der Mme. Guyon zu erblicken glaubt. Die Gluth ihres Mysticismus, der Fluss ihrer Rede ziehen Susannen an, verführen und umgarnen sie, so dass sie sich in einem Augenblicke frommer Schwärmerei bestimmen lässt, die Gelübde abzulegen, die sie bald unter der grausamen Herrschaft der neuen Oberin, da deren Naturell dem ihrigen geradezu entgegengesetzt ist, bereut. Stelle man sich eine Person von derber Erscheinung vor, häslich von Angesicht, unbarmherzig gegen alle, die nicht vor ihr die Kniee beugen, zu jedem Fanatismus aufgelegt und jenem abscheulichen Worte zur Illustration dienend: dass der Anblick der Verdammten und ihrer Qualen für die Seligen im Himmel ein Zuwachs ihrer Glückseligkeit sei. Bei der Ankunft der vierten lösen sich alle Bande der Ordnung und des Anstandes; die Gemeinde von Arpajon ist eine Abtei von Thelème geworden, wo Lust und Ueppigkeit herrschen, wo jede es sich zur Aufgabe macht, den niedlichen Sünden und artigen Lastern der klugliebenswürdigen, munteren, festlichen Dame zu huldigen, welche trippelnd, sich zierend, mit den Augen blinzelnd, den Geschicken des Hauses vorsteht.

Alles dieses im Ganzen sehr Reelle und Lebendige enthält auch etwas Symbolisches. Es ist das Klosterleben, das uns der Autor schildern will, und wenngleich stellenweise einiges Licht durchschimmert, so ist es doch Folge der Natur des Gegenstandes, dass eine dunkle Färbung vorherrscht. »Der Mensche, schreibt Diderot durch die Feder der Schwester Susanne, ist für die Gesellschaft geboren; trennt man ihn davon, isolirt man ihn, so zerfahren seine Ideen, sein Charakter verschlimmert sich, tausend lächerliche Neigungen entstehen in seinem Herzen; extravagante Gedanken kommen in seinem Geiste, wie Unkraut in einer Wildniss. Versetze man einen Menschen in den Wald, so wird er verwildern; im Kloster, wo sich der Gedanke der Nothwendigkeit mit dem der Knechtschaft verbindet, ist es noch schlimmer. Aus dem Walde kann man herauskommen, aus dem Kloster nicht; im Walde ist man frei, im Kloster ein Sklave. Man bedarf vielleicht noch grösserer Seelenstärke, um der Einsamkeit, als um der Noth zu widerstehen; die Noth ermedrigt, aber die Abgeschiedenheit verschlechtert.« Was giebt es Schrecklicheres als diese Oberin, wenn sie vor dem Beichtvater auf die Knie fällt und ausruft: »ich bin verdammt.« Die Scene ist prachtvoll, und in Folge des Feierlichen grenzt sie an das Hochtragische. »Mitten in jenen Gesprächen, wo jede sich geltend zu machen und die Bevorzugung des heiligen Mannes für sich zu gewinnen suchte, hörte man jemanden langsamen Schrittes sich nähern, zuweilen stille stehen und seufzen. Man horcht und sagt sich mit leiser Stimme: »Das ist sie, das ist unsere Oberin.« Alsdann verhielt man sich schweigend und setzte sich im Kreise herum. Sie war es in der That. Sie trat ein; ihr Schleier fiel bis auf den Gürtel herab; die Arme waren über die Brust gekreuzt, das Haupt geneigt. Ich sah sie zuerst; augenblicklich wickelte sie eine ihrer Hände aus dem Schleier und bedeckte sich damit die Augen, worauf sie sich etwas abwendend uns allen zu gehen bedeutete. Wir entfernten uns stillschweigend, und sie blieb allein mit Dom Morel... Das erste Wort, das ich nach einem ziemlich langen Stillschweigen vernahm, machte mich erbeben. Es lautete: »Mein Vater, ich bin verdammt!« Aber wie alles das doch musikalisch ist, und welchen Gewinn der Musiker aus diesem Texte ziehen wird: »Glück kann ich nicht sein, Schubert bin ich.« Kein Detail wird ihm entgehen, und gerade durch die Verbindung des vocalen Dramas und der Begleitung wird man im Verlaufe jede Intention des Romantikers gewahr werden: »Meine Seele flammt leicht auf, sie exaltirt sich, wird bewegt... Aber hilft das, wenn der Beruf fehlt?« Dieses von Anfang an geoffenbarte Gefühl verfolgt uns die ganze Zeit hindurch wie ein böser Traum. Ja noch mehr: wir wohnen den Hauptscenen bei, Bruchstücke des Dialoga kommen uns wieder in den Sinn, und wenn die beiden Künstler aufhören übereinzustimmen, und bei ihnen der Gesichtspunkt sich ändert, so erklären wir uns je nach den Umständen für Diderot oder für Schubert.

»Ein wahres Sacrilegium, Madame, ist es, was ich täglich begehe, indem ich durch Missachtung die heiligen Gewänder profanire, die ich trage; ziehen Sie mir dieselben aus, ich bin ihrer unwürdig. Lassen Sie im Dorfe die Fetzen der ärmsten Bäuerin holen, und jage man mich aus der Clausur.«

»Und wohin wollen Sie gehen, um es besser zu haben?«

»Ich weiss es nicht; aber man befindet sich nur dort nicht gut, wo uns Gott nicht haben will; und Gott will mich hier nicht haben . . . .«

Wir gingen fast alle miteinander herab; der Gottesdienst näherte sich seinem Ende. Am Schlusse desselben, als alle Schwestern auseinander zu gehen im Begriffe waren, klopfte sie auf ihr Brevier und hielt uns an: »Meine Schwestern,« sagte sie, »ich fordere Euch auf, am Fusse des Altares nieder zu knien und die Barmherzigkeit Gottes für eine Nonne anzuflehen, welche er verlassen hat.«

»Ich vermag die allgemeine Ueberraschung nicht zu schildern. In einem Augenblick hatte jede unmerklich die Mienen aller ihrer Gefährtinnen geprüft, um die Schuldige an ihrer Verlegenheit zu erkennen. Alle knieten nieder und beteten im Stillen. Nach ziemlich gesaumer Zeit intonirte die Oberin mit leiser Stimme das *Veni creator* und klopfte dann nach einer zweiten Pause auf ihr Pult, worauf man hinaus ging.«

Bei der Nonne von Diderot ist die Unterwerfung stets nur erzwungen und gewaltsam herbeigeführt, ihre Widerspenstigkeit lässt nur einen Augenblick nach, um desto heftiger wieder hervorzubrechen, bis sie obsiegt. Ist aber bei der Nonne von Schubert die Resignation nach dem Sturme eine nachhaltige? Der Roman schliesst mit dem tragischen Bekenntnisse der Oberin, alles Uebrige ist nur Epilog. Aber so ausführlich und reich an Zufälligkeiten die Erzählung auch sein mag, Diderot verliert seine Heldin nie aus den Augen. Schwester Susanne bildet den Mittelpunkt des Gemäldes, und das sympathische junge Mädchen belebt durch ihr Schicksal die verschiedenen Klöster, in denen sie sich aufhält. Die Anziehungskraft lässt daher auch nicht nach; man beklagt weder die Monotonie der Grundlage, noch ihr unheimliches Dunkel, so sehr interessiren uns die in erster Reihe stehenden Personen, und unter allen vorzugsweise Susanne Simonin. Möge uns daher der Leser verzeihen, dass wir auf diese Analyse eingegangen sind; dieselbe war jedoch unerlässlich, um sich über Schubert's Conception vollständig Rechenschaft zu geben. Denn es ist in dem Roman nichts, was nicht in der Musik vorkommt, und die Musik enthält überdies ein Hauptelement, dessen sich der Philosoph aus Vorliebe für seine These gern begeben hat. Diderot hat die unüberwindliche Abneigung der Nonne gegen ihren Stand weder auf ein Liebesverhältniss, noch auf Unglauben, noch auf Hang zur Zerstreuung gegründet. Wenn sie das Kloster hasst, so geschieht es deshalb, weil es ihrer Vernunft zuwider läuft. Schubert's Nonne verwünscht im Gegentheil das Kloster, weil ihr eine Leidenschaft dasselbe verhasst macht. Die bei der einen mangelnde Liebe bricht bei der anderen in vollen Flammen aus. Schubert besitzt, wie Diderot, die beiden Haupteigenschaften eines Erzählers: die Gabe zu erfinden und zu charakterisiren.

Der Vereinigungspunkt der Poesie und der Musik beruht auf der Hervorrufung von Empfindungen. Wenn Diderot einen

Digitized by Google

Ton auf seinem phisischen Clavier anschlägt und ein Schubert ihn auffasst, so wird die Kunst des Letzteren in uns nicht nur dieselben Empfindungen erregen, sondern auch dieselben Perspectiven eröffnen. Ist dabei nicht die »Junge Nonne« ungeachtet ihres Titels einfach eine Ballade? Sie ist, kurz gesagt, ein romantisches Oratorium in nuce. Im Drama kommt diesmal nur Eine Person vor, aber deren Seele ist ein Resonanzboden, der alle Stimmen des Klosters widerhallen lässt: Klagen, Gebete, Seufzer, Rufe der Widerspenstigkeit und der Gotteslästerung. Welche Verwirrung herrscht in diesem Gewissen, welche Zurückhaltung in seinen Ausbrüchen! Der unüberwindliche Widerwille gegen die Einschliessung, die Beunruhigungen und Schrecken des Beichtstuhles, und über dem allen schwebend und überall gegenwärtig der furchtbare Gedanke der aufgedrungenen Entsagung, die heidnische Venus an ihre Beute geklammert und sie zerfleischend. Erbarmungswürdiges Opfer, was wird deine Zuflucht sein? Die Hoffnung auf Gott! Nach so vielem Seufzen und Schluchzen, nach leidenschaftlicher Reue, glühenden und schmerzlichen Thränengüssen erklingt im letzten Takte das *Alleluja*; die Kapelle öffnet ihre durch die flammenden Kerzen blendende Tiefe, der Weihrauch dampft, die Orgel präludirt, und indem der sie begleitende göttliche Gesang zum Gewölbe emporsteigt, scheint sich dieses zu öffnen, um die Sterne des Himmels auf diese Seele herab blicken und sich an dem Schauspiel ihrer Beruhigung ergötzen zu lassen.

Wir citirten oben das schreckliche Wort der Oberin von Arpajon: »Ich bin verdammt!« Die nicht weniger tragische Nonne Schubert's ist resignirt. Wir haben eben der äussersten Zerknirschung beigewohnt. Die Welt, die Jugend, die Liebe können ihr künftig nichts mehr bieten. Möge sich die Opferung ganz und gar vollziehen, und forschen wir nicht, welche Gefühle äusserster Abspannung etwa das Hosanna der Befreiung in sich schliessen mag. Beethoven hat irgendwo, aber in diesem Falle ohne erzählenden oder romantischen Hintergedanken, mit der Hand eines Michel Angelo diesen Kampf der Leidenschaften gemalt: »Das Schicksal klopft an die Pforte.« Der Meister selbst setzt uns davon schon durch das Andante in Kenntniss, seicht jedoch mit der Stimme der Flöten zu mildern; allein vergebliches Bemühen, das Schicksal bleibt taub. Der Tag will sich zeigen, kaum sehen wir ihn dämmern, als eine dichte Wolke sich bildet und ihn verfinstert. Die grollenden, drohenden Bässe treten hervor und lehnen sich gleich Geistern der Finsternis gegen das im Andante von ferne verheissene Licht auf. Schmerzliche Klage ertönt in der Luft, gellendes Lachen und hacchantische Weisen bringen die ersten Motive travestirt wieder; an die Stelle des vollen Klanges der Streichinstrumente treten dumpfe Pizzicata; statt des dröhnenden Hornes die schwächliche Oboe. Wir gelangen so zum düstersten Punkte: wer wird siegen, das Licht oder die Finsternis? Das Licht. Ermattet unterliegen die Bässe; die Pauke tritt mit einem verlängerten Wirbel ein, die Geigen erwachen endlich, das Thema immer höher hinaustragend bis zu jenem crescendo der letzten acht Takte, wo plötzlich der Schleier zerreisst. Die Nacht tritt den Rückzug an; mit dem triumphirenden C-dur dringt ein Ocean von Licht herein, der uns überfluthet. Kaum noch eine Erinnerung bleibt an den eben bestandenen Kampf, und nachdem die Schlussaccorde verklungen sind, fühlen wir im Grunde unseres Wesens eine Regung menschlichen Stolzes und heilsame Erhebung unseres moralischen Gefühls.

Hüten wir uns indessen vor einer allzu bestimmten Auslegung, da die Musik in den Augen gewisser Leute eine exacte Wissenschaft wie die Mathematik ist, und als solche nichts anderes ausdrücken kann als Töne. »Phantasien, Lufthilder und Geistesspiele«, werden die Theoretiker und die Physiologen ausrufen. In einer Symphonie von Beethoven, in einem Liede von Schubert oder Schumann all das Ideale sehen zu wollen, was Ihr darin seht, das hiesse jene Person Shakespeare's nachahmen, welche in einer Wolke mehrere Varietäten von Fischen und Thieren wahrnahm. Die Musik hat ihre materielle Seite, wer bestreitet es? und dennoch muss man zugeben, dass sie mit Ausnahme der Poesie diejenige unter allen Künsten ist, welche am nächsten an die rein geistigen Regionen hinan reicht.

In der Architektur drängt sich uns geradezu das verwendete Material in der Gestalt von Stein, Marmor und Holz auf, welchem der Geist sein Gepräge gegeben hat; in der Bildhauerei nimmt das Material schon weniger Platz ein, und in der Malerei verschwindet es. Niemanden ist es unbekannt, aus welchen Elementen ein Gemälde zusammengesetzt ist, aber wenn wir vor der Jokonde oder vor der Madonne della Sadia stehen, so vergessen wir in der Regel, une um die Leinwand und die Farbenbereitung zu kümmern. In der Musik ist das Immaterielle zunächst dasjenige, was uns entzückt, und es fehlt nicht viel, dass eine so ungemein complicirte und verfeinerte Wissenschaft uns alle Illusionen der contemplativen und vorzugsweise träumerischen Kunst des wahrhaft Immateriellen, der Poesie, verschaffe. Für die Musik ist eben die Periode der Entwicklung eine schon längst zurückgelegte Etappe. Mit Sebastian Bach erreichte die architekturale Musik ihren Höhepunkt; mit Haydn und Mozart begann die Aera der Psychologie, worauf Beethoven kam, um das Reich des räsonnirenden und kritisirenden Geistes zu gründen. Wie viele giebt es, oder vielmehr, wie viele giebt es nicht der Adepten dieses neuen Cultus des aussermusikalischen Gedankens? Mendelssohn, Chopin, Schubert, Schumann, Berlioz, Verdi (der Verdi der Seelenmesse für Manzoni). Ich verzichte darauf, sie alle zu nennen. Wir haben im Verlauf dieser Studie vernommen, dass Zelter gegen Goethe äusserte, eine Motette von Palestrina mache ihm den Eindruck der grossen römischen Campagna, und Zelter war ein Mann der Vergangenheit, einer jener Spiessbürger, welche die Deutschen als Philister bezeichnen, und auf welche die Strömungen des modernen Lebens keinen Einfluss haben; wollen wir weniger weit gehen, als dieser Zeitgenosse Winckelmanns, wir klugen Leute der Gegenwart und der Zukunft? Man wirft uns vor, der Musik die Eindrücke zuzuschreiben, welche wir von ihr empfangen; aber die Liebe, der Schmerz und die Freude sind Empfindungen, welche eine Kunst auszudrücken im Stande sein soll, und wenn es auch angemessen ist, das Nachforschen nicht zu weit zu treiben und in dem Texte nicht das zu suchen, was der Autor nicht hineingelegt hat, so muss man sich doch auch hüten, das, was er hineingelegt hat, absichtlich zu übersehen. Man behauptet, dass Beethoven ein grosser Musiker sei, der weiter nichts schrieb als bewundrungswürdige Musik, und dass er, indem er die C-moll-Symphonie schrieb, ganz einfach in seiner Weise das realisirt hat, was die Maler »ein Stück Malerei« nennen. Gut, ich gebe auf diese Behauptung ein, und indem ich auf meinen soeben empfangenen entschieden übertriebenen und phantastischen Eindruck zurückkomme, bemühe ich mich, nach Handwerksgebrauch das »Musikstück« zu definiren: *Andante con moto* im $^3/_8$-Takt, ein sanftares Thema ausgeführt von den Violinen, dem Cello und den Bässen mit Pizzicatis in den letzten Takten; Wiederholung des Themas von den Streichinstrumenten, neue Phrase etc. Offen gestanden, glaubt man denn, dass eine Würdigung in diesem Stile nach Beethoven's Geschmack wäre? Ich entworte nein, und hundert mal nein. Ebenso gut könnte man vor dem Apollo im Belvedere, dem stolzen und wüthenden Olympier, dem Gotte Homers, sich anatomischen Betrachtungen hingeben und constatiren, dass das eine Bein länger ist als das andere. Wer giebt uns übrigens in diesem Punkte Gewissheit, dass Beethoven nicht etwa missverstanden zu werden fürchtete, und dass daher die oben erwähnte Marginalbemerkung: »das Schicksal klopft an die Pforte« nur eine Vorsichtsmassregel

Digitized by Google

gegen vulgäre Beurtheilung, so wie zugleich ein Appell an die Zukunftsdialektiker war? Beethoven setzt sich ein philosophisches Problem vor und löst es musikalisch; Schubert, entsprechend seiner Kunst und seinem Genie, übersetzt Diderot, und fasst den ganzen Roman in einigen Seiten zusammen. Er inscenirt, er schafft Varietäten, er giebt Farbe, steigert und vergrössert das Sujet bis zu dem Grade, dass aus dieser Reduction ein grossartiges Werk wird, eine Art von Oratorium ohne Orchester, ein Oratorium für Eine Frauenstimme mit Begleitung des Pianos.

Das Originelle bei alledem ist Schubert's absolute Gleichgültigkeit gegenüber seinem Librettisten; während er sonst ein so scrupulöser Beobachter des Sinnes der Worte ist, scheint er diese hier absichtlich unbeachtet zu lassen. Indem er nicht mehr, wie im »Erlkönig«, »Gretchen am Spinnrade« oder in der »schönen Müllerin« die Verse des Dichters zu übersetzen hat, flüchtet er sich zu seinem Ideale. Was kümmern Schubert das Wetter und die Blitze, die in dem schlechtgereimten Texte leuchten? sein Gewitter ist nicht das nächste Beste: der Regen, die Winde und die Wolken haben dabei nichts zu thun; es trägt sich ganz und gar in der Seele der Nonne zu, nicht im wirklichen, sondern im figürlichen Sinne. Es ist ein psychologisches Gewitter, wozu die Elemente nichts beitragen. Schubert besitzt, ich wiederhole es, wie Diderot, die beiden Hauptcigenschaften eines Erzählers: Erfindung und Charakteristik. Wenn auch der Rahmen nicht gross ist, so weiss er doch in demselben die Ereignisse zu concentriren und ein ganzes Buch in einer einzigen Person des Vordergrundes zusammen zu fassen. Soll man nun in einem solchen Werke nur das specifisch musikalische Schöne bewundern: die harmonischen und enharmonischen Details, die consonirenden und dissonirenden Accorde, die Rhythmen, die chromatischen Intervalle? Mag man sich aber auch auf diesen rein technischen Standpunkt stellen, das Interesse bleibt immerhin gross, denn die Meisterwerke haben das Privilegium, von jedem Standpunkte aus geprüft werden zu können. Doch sei man ohne Sorge, das schöne Material kommt nur der Idee zu Hülfe und dient zu ihrer Verherrlichung. Dieses in Moll gemalte Gewitter, diese stets um einen halben Ton aufsteigenden Wiederholungen desselben Rhythmus, diese staunenswerthe Steigerung der Sonorität überwindet endlich unseren Widerstand. Wir denken, wir träumen unwillkürlich, und wenn die Schlussnote kommt, und wir dieses *Alleluja* hören, das auf der Mediante erlöst, statt sich endgültig und entschieden auf die Tonica niederzulassen, so werden wir begreifen, was Schubert gewollt hat: Vergebung, nicht Tröstung!

Zusammenstellen, vergleichen, analysiren, das ist unser modernes Object. Hat man nicht schon tausendmal unser Zeitalter das Reich der Chemie genannt? Dem Enthusiasmus in seinem einfachen Zustande genügt das nicht; unser Enthusiasmus muss räsonniren, kritisch und complicirt sein. Ohne Zweifel wird es immer noch genug Dilettanten geben, welche in die Theater, die Concertsäle und in die Kirchen laufen und ausrufen: der unsterbliche Molière! Der göttliche Mozart! Der seraphische Palestrina! Aber diese gewinnen nicht die Oberhand. Der Geist, der uns gegenwärtig beherrscht, ist vergleichungssüchtig, er sucht sich über alle Punkte Rechenschaft zu geben, strebt nach Entdeckungen, selbst auf die Gefahr hin, in die Irre zu gerathen. *Essentia beatitudinis in actu intellectus consistit:* es scheint, dass dieses Wort eines grossen Denkers des Mittelalters jetzt mehr als jemals zeitgemäss ist, und wir möchten uns zum Schlusse gern auf dasselbe berufen. Denn wenn die »Nonne« von Diderot und die »Nonne« von Schubert, jede für sich ihr eigenes Leben führen werden, so bleibt es nicht weniger wahr, dass derjenige, welcher Musse findet, von diesen beiden Werken eines durch das andere zu commentiren, und, wenn der Ausdruck gestattet ist, Diderot mit dem Accompagnement von Schubert zu lesen, seine Abendstunden nicht verloren haben wird.

Rossinières, August 1882. *L. v. St.*

Berichte.

Leipzig.

Das dritte Gewandhausconcert (den 19. October) brachte uns an seiner Spitze eine Novität unter der Direction des Componisten: Fest-Ouvertüre von Albert Dietrich, Kapellmeister des Oldenburger Hoftheaters, zu dessen Einweihung sie das formgewandte Orchesterwerk componirt hat. Ihrer Stimmung nach eignet sich die Ouvertüre zu einem derartigen Zwecke sehr gut; zu ihrem Vortheile spricht ferner die klare, übersichtliche Durchführung der beiden Themen. So konnte es denn nicht anders sein, als dass der Componist mit seinem Werke eine recht freundliche Aufnahme fand. Eine gleiche wurde dem Pianisten Herrn Bertrand Roth aus Frankfurt a. M. zu Theil für seinen geschmackvollen und technisch fein ausgebildeten Vortrag, obwohl die Aufgeregtheit, von welcher sich der Künstler übermannen liess, den Erfolg im Beethoven'schen Es dur-Concert beeinträchtigte. Es wundert uns übrigens, dass Herr Roth die breit gelegte Virtuosenstrasse sieht, d. h. statt der zwei Chopin'schen Etüden und der zwölften Rhapsodie hingroise von F. Liszt sich nicht dankbarere Aufgaben gesetzt hat. Der Zug- und Lockvogel dieses Concertabends aber war in den Augen des grossen Publikums unstreitig die vielgerühmte Sängerin Frau Etelka Gerster-Gardini, die unseren hochgespannten Erwartungen leider eine Enttäuschung bereitete. Allerdings ist die Sicherheit und Leichtigkeit, mit welcher sie ihr Stimmorgan in allen Lagen bis zum es³ beherrscht, erstaunlich und ihre Begabung für das Naive, bis zur Ausgelassenheit Heitere springt sofort in die Augen; in dieser Specialität (deren Zungen- und Kehlfertigkeit im Bunde mit naturwüchsig lebhafter und liebenswürdiger Action besonders auf der Bühne zünden mag) liegt aber auch ihre ganze Stärke. Dem Uebrigen war der Eindruck auf uns ein geringer. Die Stimme ist, was Fülle und Mächtigkeit betrifft, klein und ohne besonders reizvolle Klangfarbe, vielmehr von einigen anschönen Klangen untermischt, die Triller bildung eine sehr naturelltstische. Und was wir vor allem zu tadeln haben: ihr Programm (Arien aus der »Sonnambula« von Bellini und aus A. Rubinstein's »Der Dämon«) war geistig unbedeutend, eine Nummer (»Der Carneval von Venedig«) sogar eine des Gewandhauses unwürdige Trivialität. Es gereichte uns deshalb zu hoher Genugthuung, dass die prächtige Wiedergabe der Bdur-Symphonie von Rob. Schumann dem Concert einen erhebenden Abschluss gab.

Was die Kammermusiken im Saale des Gewandhauses betrifft, so werden deren in diesem Winter zehn stattfinden, d. h. zwei mehr als bisher, welche der Sängerinnot und den Blasinstrumenten zu Gute kommen sollen. Die Direction erfüllt hiermit ein längst empfundenes Bedürfniss nach Abwechselung in den Programmen. Wir gehen noch einen Schritt weiter, indem wir die Ueberzeugung aussprechen, dass diese Musikebende noch wesentlich an Interesse und Leben gewinnen würden, wenn an jedem derselben die Streichmusik sich mit Claviervortrigen oder Gesang oder Blasinstrumentenspiel ablöste. Mannigfache Abwechslung schärft die Aufmerksamkeit des Publikums und auch die der ausübenden Künstler vor Ermüdung. — Ueber die erste Kammermusik (den 31. October) können wir uns kurz fassen, da einerseits die Hochwerthigkeit der aufgeführten Werke (Beethoven's E moll-Quartett Op. 59, Sextett für Streichinstrumente Op. 48 B-dur von Joh. Brahms und Schumann's Quartett für Pianoforte und Streichinstrumente Op. 47 Es-dur) eine allgemeine anerkannte ist, andererseits die technische Ausführung, insbesondere die Gesammtauffassung seitens der mitwirkenden Künstler (der Herren Kapellmeister Reinecke, Concertmeister Röntgen, Bolland, Thümer, Pfitzner, Klengel und Schröder) eine so vorzügliche war, dass es kleinlich wäre, unerhebliche Einzelheiten beim Brahms'schen Sextett zu monircn.

Digitized by Google

[324]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Gade, Niels W., Op. 62. **„Psyche“.** Concertstück für Soli, Chor und Orchester. Text nach *C. Anderson*. Deutsch bearbeitet von *Ed. Lobedanz*.
—— Clavierauszug von Alb. Orth. ℳ 8,—.
—— Singstimmen ℳ 7,—.
—— Textbuch 40 ₰.

Hofmann, Heinrich, Op. 36. **Serenade** für Violoncell mit Begleitung des Pianoforte. ℳ 3,—.

No. 1. **Mersch.** No. 2. Lied. No. 3. Reigen. No. 4. Abendgesang. No. 5. Gavotte.

Huber, Hans, Op. 82. **Ballet-Musik** zu Goethe's Walpurgisnacht. Tänze für das Pianoforte zu vier Händen. Neue Folge. ℳ 6,—.

Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Dritte Reihe.

No. 234. **Nicodé, J. L.,** Gut' Nacht. »Im tiefsten Innern« (Des dur) aus Op. 15. No. 4. 50 ₰.
– 235. **Heilander, A.,** Die Bekehrte. »Bei dem Glanz der Abendröthe« aus Op. 6. No. 3. 50 ₰.

Liszt, F., Eine Symphonie zu Dante's Divina Commedie für grosses Orchester und Soprano- und Alt-Chor. Arrangement für das Pianoforte von Th. Forchhammer. ℳ 5,25.

Mozart, W. A., Balletmusik zur Oper »Idomeneo« (Köch.-Verz. No. 367) für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von Paul Graf Waldersee. ℳ 4,—.

Perfall, Karl, Op. 6. **Dorabrüchen** für Soli, Chor und Orchester. Solostimmen ℳ 1,75.

Rauchenecker, G. W., Symphonie (F moll) für grosses Orchester. Partitur ℳ 36,—. Stimmen ℳ 33,—.

Rubinstein, Antoine, Op. 23. **Trois Serenades** pour le Piano. Nouvelle Édition revue par l'Auteur. No. 1. ℳ 1,50. No. 2. ℳ 1,50. No. 3. ℳ 2,—.

Weber, C. M. von, Marsch aus der romantischen Oper »Oberon«. Für zwei Pfte. zu acht Händen bearbeitet von G. Röesler. ℳ 1,—.

Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Einzelausgabe. — Partitur.

Serie VI. **Arien, Duette, Terzette und Quartette mit Begleitung des Orchesters.** Zweiter Band. No. 24—35.

No. 24. Recitativ und Rondo für Sopran. »Mia speranza adorata«. (K.-V. No. 416.) 90 ₰. — 25. Arie für Sopran. »Vorrei spiegarvi, oh Dio« (K.-V. No. 419.) ℳ 1,05. — 26. Arie für Sopran. »No, no, che non sei« (K.-V. No. 420.) ℳ 1,35. — 27. Rondo f. Tenor. »Per pietà, non« (K.-V. No. 490.) 90 ₰. — 28. Recitativ u. Arie für Tenor. »Misero! O sogno, o son desto?« (K.-V. No. 431.) ℳ 1,35. — 29. Recitativ und Arie für Bass. »Così dunque tradisci« (K.-V. No. 432.) ℳ 1,05. — 30. Terzett. »Ecco, quel fiero« (K.-V. No. 436.) 90 ₰. — 31. Terzett. »Mi lagnerò tacendo« (K.-V. No. 437.) 45 ₰. — 32. Quartett. »Dite almeno in che mancai« (K.-V. No. 479.) ℳ 1,50. — 33. Terzett. »Mandina amabile« (K.-V. No. 480.) ℳ 1,20. — 34. Recitativ und Rondo für Sopran mit obligatem Clavier. »Ch'io mi scordi« (K.-V. No. 505.) ℳ 1,65. — 35. Recitativ und Arie für Bass. »Alcandro, lo confesso« (K.-V. No. 512.) ℳ 1,20.

Robert Schumann's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Herausgegeben von Clara Schumann.

Stimmenausgabe.

Serie II. **Ouverturen für Orchester.**

No. 6. Op. 61. Ouverture zu Genoveva. ℳ 5,25.
– 7. Op. 128. Ouverture zu Braut von Messina. ℳ 5,25.

Volksausgabe.

No.
498. **Knorr, Julius, Wegweiser für den Clavierschüler im ersten Stadium.** ℳ 5,—.
491/92. **Neue philharmonische Bibliothek** für das Pianoforte von Dr. L. Sierk. 2 Bde. à ℳ 4,—.
494. **Wagner, R., Lyrische Stücke** für eine Gesangstimme aus Tristan und Isolde. Ausgezogen und eingerichtet von E. Lassen. ℳ 4,—.

[323] Soeben erschienen in meinem Verlage mit Verlagsrecht für alle Länder:

Drei lyrische Tonstücke

für

Violine und Orgel

(Harmonium oder Pianoforte)

componirt

von

Gustav Flügel.

Op. 90.

Preis ℳ 2,50.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[320] Im Verlage von *Julius Hainauer*, Königl. Hofmusikalienhandlung in Breslau, ist soeben erschienen:

Moritz Moszkowski.

	Mark
Op. 28. **Miniatures.** Cinq morceaux pour Piano . . .	4,50
Op. 29. **Drei Stücke für Cello und Pianoforte.**	
No. 1. **Air**	1,50
No. 2. **Tarantelle**	3,00
No. 3. **Berceuse**	2,25
Dasselbe complet in einem Bande	4,50

[304] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Kirchen-Cantaten

von

Joh. Sebastian Bach.

Im Clavierauszuge mit unterlegter Orgelstimme herausgegeben vom Bach-Vereine in Leipzig.

(Deutscher und englischer Text. Grosses Octav-Format. Plattendruck auf bestem Papier.)

No. 1. **Am Feste der Erscheinung Christi** (Sie werden aus Saba Alle kommen), bearbeitet von Alfred Volkland. 3 ℳ netto. Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass à 60 ₰ netto.

No. 2. **Am vierzehnten Sonntage nach Trinitatis. I.** (Wer Dank opfert, der preiset mich), bearbeitet von H. von Herzogenberg. 3 ℳ netto. Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass à 30 ₰ netto.

No. 3. **Am vierzehnten Sonntage nach Trinitatis. II.** (Jesu, der du meine Seele), bearbeitet von Franz Wüllner. 6 ℳ netto. Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass à 30 ₰ netto.

No. 4. **Am Sonntage Quasimodogeniti** (Halt' im Gedächtniss Jesum Christ), bearbeitet von H. von Herzogenberg. 5 ℳ netto. Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass à 30 ₰ netto.

No. 5. **Am vierzehnten Sonntage nach Trinitatis. III.** (Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe), bearbeitet von Alfred Volkland. 3 ℳ netto. Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass à 30 ₰ netto.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

[305]

Orientalische Phantasie

für

Violine

mit Begleitung von zwei Violinen, Bratsche, Violoncell und Contrabass oder Pianoforte

componirt von

G. Rauchenecker.

Principalstimme 1 ℳ 50 ₰. Pianoforte 3 ℳ.
Streichquintett 3 ℳ.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Rabensteinplatz 2. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährlich Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 1. November 1882. **Nr. 44.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Anzeigen und Beurtheilungen (Vierhändige Arrangements (Compositionen von Ch. Neustedt, Xaver Scharwenka, Niels W. Gade, Asger Hamerik, S. Jadassohn, Max Bruch, J. L. Nicodé, G. F. Ehrlich, Joh. Brahms, Rob. Volkmann, bearbeitet von Fr. Brissler, Fr. Hermann, S. Jadassohn, C. Reinecke, G. Rösler, Th. Kirchner, Aug. Horn]. Originalcompositionen für vier Hände und zwei Claviere (Contrapunktische Variationen über eine Gavotte von Handel, componirt von Bernhard Scholz, Op. 34; Grosses Duo von C. Hubert H. Parry; Walzer-Suite von Edmund Ubl, Op. 3]). — Varesco's L'Oca del Cairo. — Bericht (Kopenhagen). — Anzeiger.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Vierhändige Arrangements.

(Schluss.)

Das also folgende modernere Dutzend, auf welches bei der Besprechung dieser Arrangements in der vorigen Nummer hingewiesen wurde, möge passend mit einigen Stücken beginnen, die ihren Stoff volksthümlichen Motiven und insofern ebenfalls einer vergangenen Zeit entlehnen.

13. **Carillon** de Louis XIV (1648), pour le Piano par **Ch. Neustedt,** Op. 407; arr. pour le Piano à 4 mains par **Fr. Brissler.** Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. *M* 1. 50.

14. **Gavotte Favorite** de Marie Antoinette (1774), pour Piano par **Ch. Neustedt,** arr. à 4 mains par **Fr. Brissler.** Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. *M* 1. 25.

Carillons oder Glockenspiele waren in alter Zeit sehr verbreitet. Eins der beliebtesten Stücke dieser Art hat Neustedt in moderne Clavierform gebracht. Es ist rondoartig gestaltet in der Weise der alten da Capo-Arie.

Noch mehr rondoartig ist die Gavotte gehalten. Man kann schon aus den Anfangstakten schliessen, dass hier ebenfalls ein Stück aus dem 17. Jahrhundert vorliegt, welches noch in der zweiten Hälfte des 18. gespielt und von der unglücklichen Königin Zum Liebling erwählt wurde. Couperin hat in seinen Clavierstücken viele derartige Sätze. — Beide Nummern sind von eigenthümlichem Reiz.

15. **Polnische Nationaltänze** für Pianoforte componirt von **Xaver Scharwenka,** Op. 3; arrangirt zu vier Händen von **Fr. Hermann.** Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis *M* 4. 50.

»Erleichterte Ausgabe« steht auch noch auf dem Titel, und das ist sie in der That. Was Scharwenka schreibt, ist gewöhnlich schwer zu spielen; dieses nicht schwer auszuführende Arrangement von Stücken, die zum Theil sehr gelungen sind, wird daher willkommen sein.

16. **Die Kreuzfahrer** für Solo, Chor und Orchester von **Niels W. Gade,** Op. 50, arrangirt zu vier Händen von **S. Jadassohn.** Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis *M* 9. 50.

Auf dem Titel steht »*Clavierauszug* zu vier Händen« — welche Bezeichnung doch nicht zutreffend ist, denn unter Clavierauszug versteht man die Wiedergabe des ganzen Werkes mit allen Gesangstimmen unter Zusammenfassung des Orchesters für Clavier. Davon ist hier indess keine Rede, die Singstimmen fehlen ganz; es ist eine blosse, und sehr gute, Herrichtung der Musik für vier Hände. Also hätte »*Arrangement*« statt »Clavierauszug« auf dem Titel stehen müssen.

17. **Nordische Suite** für Orchester von **Asger Hamerik,** Op. 22, arrangirt zu vier Händen von **Fr. Hermann.** Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. 4 *M*.

Der Titel »Suite« soll besagen, dass der Autor sich nicht an die geschlossenen Formen der Symphonie binden will. Man muss aber nicht eine Suite in älterer Weise erwarten, deshalb heisst das Stück »*Nordische* Suite« und führt uns recht anmuthig vor, was und wie man im Norden spielt und tanzt. Ein »Brautmarsch« macht den Beschluss. Warum auch nicht?

18. **Serenade,** 8 Canons für Pianoforte von **S. Jadassohn,** Op. 35, arrangirt zu vier Händen von demselben. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. *M* 4. 50.

19. **Balletmusik,** 6 Canons für Pianoforte zu vier Händen von **S. Jadassohn,** Op. 58; arrangirt für zwei Pianoforte zu vier Händen von **C. Reinecke.** Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. *M* 4. 75.

Canons sind einigermassen die Domäne des Herrn Jadassohn; er hängt dieser Form so sehr an, dass er in derselben selbst Ständchen- und Tanz-Musik verfertigt. Die Gewandtheit und Findigkeit des Componisten soll gern anerkannt werden; aber Zopf ist es doch.

20. **Fantasie** für zwei Claviere von **Max Bruch,** Op. 11, arrangirt für Pianoforte zu vier Händen von **G. Rösler.** Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. *M* 3. 50.

Hier haben wir also einmal ein Beispiel der Verringerung, insofern ein Originalstück für zwei Claviere im Arrangement auf ein einziges bervorter moderirt wird. Ob ein Bedürfniss dazu vorlag, das müssen diejenigen entscheiden, die es besser verstehen als wir.

21. **Introduction und Scherzo** für grosses Orchester von **J. L. Nicodé,** Op. 14; arrangirt zu vier Händen von demselben. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. 3 *M*.

Der Componist wendet grosse Mittel an, um seine Gedanken auszusprechen; es will uns aber scheinen, dass Form und Inhalt sich nicht decken. Das Arrangement ist geschickt gemacht.

Digitized by Google

22. **Ouverture** Nr. 2 zur Oper «König George», componirt von **G. F. Ehrlich**, arrangirt zu vier Händen von demselben. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. *M* 2. 50.

Wir kennen weder die Ouvertüre Numero Eins, noch überhaupt die Oper, zu welcher beide gehören, können also nur sagen, dass diese Nr. 2 ein Musikstück ist, welches sich sowohl durch Form wie durch Gedanken empfiehlt und nicht schwer zu spielen ist

23. **Variationen und Fuge** über ein Händel'sches Thema für Pianoforte von **Joh. Brahms**, Op. 24; arrangirt zu vier Händen von **Theod. Kirchner.** Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. 5 *M*.

24. **Variationen** über ein Händel'sches Thema von **Robert Volkmann**, Op. 26; arrangirt zu vier Händen von **Aug. Horn.** Pressburg und Leipzig, G. Heckenast. Pr. *M* 4. 50.

Hier sind zwei Opera, beide aus Variationen bestehend, deren Thema Händel entnommen ist. Die Verwandtschaft geht noch weiter, da beide Componisten zu den bedeutendsten der Gegenwart gehören und manche Züge gemein haben. Es wäre also eine gute Gelegenheit, an obigen Variationen dies weiter auszuführen. Aber wir haben es hier nur mit dem vierhändigen Arrangement zu thun, dessen blosse Anzeige genügen dürfte. Wenn die Variationen von Brahms in weitere Kreise dringen, als die von Volkmann, und sich länger in der Praxis erhalten sollten, so liegt die Ursache theilweis in der Wahl des Themas. Volkmann hat Händel's »Air« aus der fünften Suite des ersten Theils der Claviersticke gewählt, ein Stück welches als »der harmonische Grobschmied« mit Händel's beigegebenen Variationen weltbekannt geworden ist. Wir halten es nicht nur für schwierig, sondern geradeswegs für unmöglich, die Händel'schen Variationen zu verdrängen oder durch andere über dasselbe Motiv irgendwie vergessen zu machen, denn sie sind melodisch wie harmonisch reich, kindlich einfach und dennoch für den gewiegtesten Virtuosen nicht zu leicht, vereinigen also Vorzüge, die sich in dieser Art selten beisammen finden. Dagegen hat Brahms sich ein Thema ausgesucht, welches ihn von vorn herein in eine günstigere Position setzt. Dasselbe steht bei Händel in der zweiten Sammlung der Clavierstücke ebenfalls als Variations-Motiv. Aber die fünf kleinen Variationen von Händel erschöpfen den Gehalt des schönen Themas so wenig, dass sie vielmehr zu dem Versuche reizen, ihnen etwas Eingehenderes an die Seite zu setzen. Jene kleinen Variationen waren niedergeschrieben zunächst als Uebungen für die königl. Prinzessinnen; hätte ein gewinnsüchtiger Musikverleger dieselben nicht gesammelt und mit anderen Stücken vereint als »zweites Buch der Suiten für Clavecin« publicirt, so würden sie in Händel's Zeit wohl überhaupt nicht im Druck erschienen sein, denn er hatte sie in dieser Form nicht zur Veröffentlichung bestimmt. Was Brahms nun an Variationen über das von ihm unbegleitet eingeführte Thema geschrieben hat, kann gleichsam als eine Ergänzung und Weiterführung der Händel'schen Musik angesehen werden, und im selben Sinne macht eine Fuge passend den Beschluss. Die vortheilhafte Stellung von Brahms gegen Volkmann ist hieraus leicht zu ersehen.

Bei dieser Gelegenheit wollen wir noch einige

Originalcompositionen für vier Hände und zwei Claviere

erwähnen, welche in jüngster Zeit die Presse verlassen haben. An die zuletzt genannten Variationen über Händel'sche Themen schliessen sich passend an:

Contrapunktische Variationen über eine Gavotte von Händel, für zwei Claviere componirt von **Bernhard Scholz,** Op. 54. Breslau, Jul. Hainauer. (1882.) Pr. 4 *M*.

Ueber eine Gavotte in A-dur sind hier neun Variationen gearbeitet, welche das Thema nach allen Seiten hin zu erschöpfen suchen. Der Componist hat wohl hauptsächlich deshalb zwei Instrumente in Anspruch genommen, weil dieselben ein Gewebe, welches die Stimme contrapunktisch verflochten zeigt, in einem viel höheren Maasse klarlegen können, als selbst die hurtigsten vier Hände auf einem einzelnen Clavier. Wie der Autor in der Vorbemerkung angiebt, hängt auch die Wirkung mehrfach wesentlich davon ab, »dass einzelne Stimmen vor- und andere zurücktreten«. Bei zwei Clavieren ist so etwas leicht zu bewerkstelligen. Da nun Compositionen dieser Art hauptsächlich für Musikschulen geeignet sind, wo mehrere Instrumente neben einander stehen, so scheint uns die Anlage für zwei Claviere dem künstlerischen Zwecke der vorliegenden Musik in jeder Hinsicht zu entsprechen. — An Händel-Variationen wird in der Folge wohl noch mehr auf den Markt kommen, denn seine Themen sind nicht nur bemerkenswerth prägnant, sondern sehr oft auch von ihm selber nicht erschöpfend ausgebeutet; wenigstens dem Anscheine nach.

Grosses Duo für zwei Claviere von **C. Hubert H. Parry.** Leipzig, Breitkopf & Härtel. (1882.) Pr. 5 *M*.

Unter einem »grossen Duo« kann man sich mancherlei denken, und denkt meistens wohl an ein einsätziges Stück. Letzteres würde aber hier nicht zutreffen, denn Parry's Duo besteht aus drei Sätzen: Allegro energico — Andante tranquillo — Maestoso, in ein Allegro auslaufend — ist mithin so ziemlich, was man eine Sonate nennt. Warum der Autor sein Opus nicht auch Sonate genannt hat, ist uns verborgen geblieben. Das Werk ist recht reich gestaltet und gut gearbeitet, vielfach mit dem Aufwand bedeutender Mittel zu Stande gebracht; doch nicht nur an solchen Stellen, sondern auch in einfacheren Gängen wirkungsvoll geschrieben. Die Contraste, welche die Anwendung von zwei Clavieren ermöglicht, sind geschickt benutzt, und wäre nicht eine gewisse Unruhe im Tonwechsel vorherrschend, so würde die Gesammtwirkung noch grösser sein. Es ist aber im Ganzen doch ein Werk, welches sich sehen lassen kann. — Im Druck sind hier beide Claviere unter einander gesetzt, also nicht in besonderen Heften publicirt. Diese Einrichtung hat grosse Vortheile, vertheuert allerdings die Musik.

Walzer-Suite für Pianoforte zu vier Händen von **Edmund Uhl,** Op. 3. Leipzig, F. E. C. Leuckart. (1882.) In zwei Heften 12 Nummern, das Heft 2 *M*.

Die »Suiten« stecken den Zeitgenossen merkwürdig in den Gliedern; hier erhalten wir sogar Walzer als Suite. Es ist ein Dutzend, welches Herr Uhl als Op. 3 publicirt; in früherer Zeit würden sie deshalb den Titel »12 Walzer« erhalten haben. Zeiten und Moden sind veränderlich, aber die musikalischen Grundanforderungen bleiben so ziemlich immer dieselben. Beim Tanz gehört dahin hauptsächlich eine Modulation, welche die Tonarten in ihrem Verhältnisse zu einander klar und wirksam vorführt. Jedes Schwanken in dieser Hinsicht ist vom Uebel. Am Schluss des ersten Walzers tritt C-dur abrupt ein und wird durch G-dur verdunkelt. Doch ist dies eine Kleinigkeit. Weit mehr vergriffen ist Nr. 6, wo der in F-dur stehende Vordersatz in A-moll schliesst. Dies passt wie die Faust aufs Auge. Ebenso später der sonderbare Rückgang oder Rückfall nach F-dur. Man könnte dem Componisten leicht beweisen, dass derartige, vielleicht den Zigeunern abgelernte Marotten eine natürliche herzerfreuende Melodie unmöglich machen.

Digitized by Google

Ohne eine solche Melodie ist aber ein schöner Tanzsatz undenkbar.

VARESCO's L'Oca del Cairo,

nach der Originalhandschrift herausgegeben von **Paul Graf Waldersee.**

Die Königl. Bibliothek zu Berlin besitzt Varesco's Textbuch zur L'Oca del Cairo, welches deshalb von besonderem Werthe ist, da es Mozart bei Composition der leider unvollendet gebliebenen Oper vorgelegen hat.

Das Buch zerfällt in drei Theile: der erste enthält die Dichtung des ersten Actes, der mittlere eine zweite durch Mozart veranlasste Bearbeitung, der letzte die prosaische Inhaltsangabe der Oper. Mozart spricht seine Betheiligung an der Dichtung, sowie an der Umdichtung in den Briefen vom 7. Mai, 6., 10. und 24. December 1783 deutlich aus. Er schreibt:

Wien 7. Mai 1783.

. . . . Mithin dächte ich, wenn nicht Varesco wegen der Münchner Oper noch böse ist, so könnte er mir ein neues Buch auf 7 Personen schreiben. Basta. Sie werden am besten wissen, ob das zu machen wäre. — Er könnte unterdessen seine Gedanken hinschreiben und in Salzburg dann wollten wir sie zusammen ausarbeiten. Das Nothwendigste dabei aber ist, recht komisch im Ganzen, und wenn es dann möglich wäre, zwei gleich gute Frauenzimmerrollen hinein zu bringen. Die eine müsste seria, die andere aber mezzo Caratere sein, aber an Güte müssten beide Rollen ganz gleich sein. Das dritte Frauenzimmer kann aber ganz buffa sein, wie auch alle Männer, wenn es nöthig ist. Glauben Sie, dass mit dem Varesco was zu machen ist, so bitte ich Sie bald mit ihm zu sprechen. Sie müssen ihm aber nichts von dem sagen, dass ich im Juli selbst kommen werde, sonst arbeitet er nicht; denn es wäre mir sehr lieb, wenn ich noch in Wien etwas erhalten könnte. —

Wien 6. Dez. 1783.

. . . . Es fehlen nur noch drei Arien, so ist der erste Act von meiner Opera fertig. Die Aria buffa, das Quartett und das Finale kann ich sagen, dass ich ganz vollkommen damit zufrieden bin und mich in der That darauf freue. Darum wäre mir leid, wenn ich eine solche Musik müsste umsonst gemacht haben, das heisst, wenn nicht das geschieht was unumgänglich nöthig ist. Weder Sie noch der Abbate Varesco, noch ich haben die Reflexion gemacht dass es sehr übel lassen wird, ja die Opera wirklich fallen muss, wenn keine von den zwei Haupt-Frauenzimmer eher als bis auf den letzten Augenblick auf das Theater kommen, sondern immer in der Festung auf der Bastei oder Bempart herumspazieren müssen. Einen Act durch traue ich den Zusehern noch so viel Geduld zu, aber den zweiten können sie unmöglich aushalten, das kann nicht sein. Diese Reflexion machte ich erst in Linz — und da ist kein ander Mittel, als man lässt im zweiten Act etwelche Scenen in der Festung vorgehen — camera della fortezza. Man kann die Scene machen, wie Don Pippo Befehle gibt die Gans in die Festung zu bringen, dass dann das Zimmer in der Festung vorgestellt wird, worin Celidora und Lavina sind. Pantea kommt mit der Gans herein — Biondello schlüpft heraus — man hört Don Pippo kommen, Biondello ist nun wieder Gans. Da lässt sich nun ein gutes Quintett anbringen, welches desto komischer sein wird, weil die Gans auch mitsänge. — Uebrigens muss ich Ihnen sagen, dass ich über die ganze Ganshistorie nur deshalb nichts einzuwenden hatte, weil zwei Männer von mehr Einsicht als ich sich nichts dagegen einfallen liessen, und das sind Sie und Varesco. Jetzt ist es aber noch Zeit auf andere Sachen zu denken. Biondello hat einmal versprochen, dass er in den Thurm hineinkommt; wie er es nun anfängt, ob er durch eine gemachte Gans oder durch eine andere List hineinkommt, ist nun einerlei. Ich dächte, man könnte viel komischere und natürlichere Sachen vorbringen, wenn auch Biondello in Menschengestalt bliebe. Zum Beispiel könnte die Nachricht, dass sich Biondello aus Verzweiflung dass es ihm nicht möglich wäre in die Festung zu kommen den Wellen übergeben hätte, gleich am Anfange des zweiten Actes geschehn, er könnte sich dann als ein Türk oder was weiss ich verkleiden und Pantea als eine Sklavin (versteht sich als eine Mohrin) vorführen. Don Pippo ist Willens die Sklavin für seine Braut zu kaufen; dadurch darf der Sklavenhändler und die Mohrin in die Festung um sich beschauen zu lassen. Dadurch hat Pantea Gelegenheit ihren Mann zu cujoniren und ihm tausend Impertinenzen anzuthun, und bekommt eine bessere Rolle; denn je komischer die wälsche Oper ist, desto besser. — Nun bitte ich Sie dem Herrn Abbate Varesco meine Meinung recht begreiflich zu machen, und ich liesse ihn bitten fleissig zu sein — ich habe auf die kurze Zeit geschwind genug gearbeitet. Ja, ich hätte den ganzen ersten Act fertig, wenn ich nicht noch in einigen Arien in den Wörtern Veränderungen brauchte, welches ich aber bitte ihm jetzt noch nicht zu sagen. —

Ich bitte den Varesco recht zu bereden und zu pressiren. —

(Wien) 10. Dez. 1783.

Thun Sie Ihr Möglichstes, dass mein Buch gut ausfällt. Ich wollte wünschen, ich könnte die zwey Frauenzimmer auch im ersten Act, wenn sie die Arien singen, von der Bastey herabbringen, will ihnen gern erlauben, dass sie das ganze Finale oben singen.

Varesco ging auf die Wünsche Mozart's ein und änderte mehrere Scenen. Diese Umdichtung scheint Letzterem nicht genügt zu haben, da er schreibt:

Wien 24. Dez. 1783.

. . . . Herr Abbate Varesco hat zu der Cavatina der Lavina extra geschrieben: à cui servirà la musica della cavatina antecedente, — nemlich der Cavatina von der Celidora. — Das kann aber nicht sein. — Denn in der Cavatina der Celidora ist der Text sehr trost- und hoffnungsvoll, und in der Cavatina der Lavina ist er sehr trostreich und hoffnungsvoll. — Uebrigens ist auch das eine sehr ausgepeitschte und nimmer gewöhnliche Mode, — dass ein Anderer dem Andern sein Liedchen nachlallt. — Höchstens kann es so bei einer Soubrette mit ihrem Amanten nemlich bei den nitime parti gelten. — Meine Meinung wäre dass die Scene mit einem schönen Duett anfinge, welches mit dem nemlichen Text durch eine kleine Aggiunta für die Coda sehr gut angehen kann. — Nach dem Duett folgt die Unterredung wie sonst: — e quando s' ode il Campanello della Custode, so wird Mademoiselle Lavina anstatt Celidora die Güte haben, sich wegzubegeben, damit Celidora als Prima Donna Gelegenheit hat eine schöne Bravour-Aria zu singen. — Auf diese Art dächte ich wäre es für den Compositeur, für die Sängerin und für die Zuschauer und Zuhörer besser, und die ganze Scene würde unfehlbar dadurch interessanter werden. Ferners würde man schwerlich die nemliche Aria von der 2. Sängerin ertragen können, nachdem man sie von der ersten bat singen hören. — Nun weiss ich nicht wie Sie es beide mit nachfolgender Ordnung meinen. — Zu Ende der neu eingeschaltenen Scene der zwei Frauenzimmer im ersten Act schreibt Hr. Abbate: — siegue la scena VIII che prima era la VII, e così cangiansi di mano in mano i numeri. — Nach dieser Beschreibung muss ich ganz wider Verhoffen vermuthen, dass die Scene nach dem Quartett, allwo beide Donne eine nach der

Digitized by Google

andern ihr Liedchen am Fenster herabsingen, bleiben solle. — Das kann unmöglich sein. — Dadurch würde der Act nicht allein umsonst um nichts verlängert, sondern sehr abgeschmackt. — Es war mir immer sehr lächerlich zu lesen: — Celidora: Tu qui m' attendi, amica. Aila Custode farmi veder vogl' io; ci andrai tu puoi. Lavina: Si dolce amica, addio. (Celidora parte.) Lavina singt ihre Aria. (Celidora kommt wieder und sagt): Eccomi, or vanne etc. und nun geht Lavina, und Celidora singt ihre Aria, — sie lösen einander ab, wie die Soldaten auf der Wacht. — Ferner ist es auch viel natürlicher dass, da sie im Quartett alle einig sind, ihren abgeredeten Anschlag auszuführen, die Männer sich fort machen um die dazugehörigen Leute aufzusuchen und die zwei Frauenzimmer ruhig sich in ihre Clausur begeben. Alles was man ihnen noch erlauben kann, sind ein paar Zeilen Recitativ. Doch ich glaube auch ganz sicher, dass es niemalen darauf angesehen war, dass die Scene bleiben soll, sondern dass es nur vergessen worden anzuzeigen, dass sie ausbleibt. — Auf ihren guten Einfall den Biondello in den Thorm zu bringen, bin ich sehr begierig; — wenn er nur komisch ist, wir wollen ihm gerne ein bischen Unnatürlichkeit erlauben.

Mozart's letzte den Text betreffende Aeusserung.

Die Varesco'sche Handschrift folgt hier in wörtlichem Abdruck.

L'Oca del Cairo.
Dramma giocoso per Musica.

Personaggi.

Don Pippo Marchese di Ripasecca innamorato di Lavina, e creduto vedovo di
Donna Pantea sotto nome di Sandra, sua Moglie.
Celidora loro unica figlia destinata sposa al Conte Lionetto di Casavuota, Amante di
Biondello Gentilnomo ricco di Ripasecca.
Calandrino Nipote di Pantea, Amico di Biondello, ed Amante corrisposto di
Lavina Compagna di Celidora.
Chichibio Mastro di Casa di Don Pippo, Amante di
Auretta Cameriera di Donna Pantea.

Comparse.

Perrucchieri. Sartore. Calzolajo. Marinaj con gente, ch' approda.
Ciaristani. Popolo. Corte di Don Pippo. Domestici di Biondello e di Calandrino. Soldati Guardiani della Rocca.

La Scena si finge in Ripasecca, Città marittima, Capitale del Marchesato.

Atto Primo.

Scena I.

Camerone nel Palazzo del Marchese comune a tutta la servitù, con varie porte, per cui s' entra nelle anticamere. Vi si vedono tavole, sedie, panche, livree, vesti di Camera, ed altri vestiti appiccati alla muraglia.

Chichibio, Auretta, Servitori, e Serve, con altrettanti Perrucchieri, da' quali si fanno tutti acconciare il capo all' ultima moda, e cantano il seguente

Coro.

Tutti.

Gran Cuccagna, gran bagordi.
Fuora, fuora ventri ingordi;
Oggi s' ha ad empir il sacco;
Ché la Reggia è qui di Bacco,
Del tripudio, e del piacer.

Parte del Coro.

Al Sposino, al buon vecchietto
Scaldi Amor il freddo petto.
Mei d' Amici provi inopia,
Goda in pace il cornucopia,
Noi godrem nel suo goder.

Tutti.

Gran Cuccagna etc.

Finito il Coro, Chichibio, ed ognuno de' Domestici paga, e licenzia il suo Perrucchiere. Tutti partono fuorchè Auretta, ch' è l'ultima ad esser pettinata, e Chichibio, che passeggiando in disparte osserva, ed ascolta il tutto.

Auretta, Perrucchiere e Chichibio in disparte.

Auretta. *Sempre la più gentile, e la più bella*
E l' ultima servita. Ora vediamo. (si guarda nello specchio.)
Sì, son contenta, eccovi un mezzo scudo.
Perrucchiere. *Illustrissima . . .*
Auretta. *A me? . .* (ridendo)
Perchè non Eccellensa?
Perrucchiere. *Eccellensa, se vuoi, giacch' è la moda,*
Perdoni . . .
Auretta. *E forse poco?*
Perrucchiere. *Non già, vorrei sol dire . . .* (timido.)
Che servii per amor, che per lei moro.
Auretta. *Quand' è così . . . sentite: anch' io v' adoro.*
Chichibio. *O che moneta falsa!* (da se)
Auretta. *Egli è pagato.* (rimette il denaro in tasca. Il Perrucchiere parte consolato.)

Scena II.

Calzolajo, Auretta, Chichibio in disparte.

Calzolajo. *Ecco le scarpettine.*
Auretta. *Ahimè.*
Calzolajo. *Che dice?*
Auretta. *Mi pajon strette.*
Calzolajo. *Ho meco la misura,*
E se un tantin vi manca, il feci appunto
Perchè disse, che suol calzare stretto.
Questa non è difetto; già la pelle
Si rilascia ben presto.
Auretta. *È ver. Or dite:*
Quanto vi devo?
Calzolajo. *Nulla, mia Signora;*
Mi meraviglio.
Auretta. *Nò, ditemi pure.*
Calzolajo. *Giacchè saper lo brama,*
Sconi chi pena, ed ama:
Ardo per lei d' amore,
Bastami un picciol nicchio in quel bel core.
Auretta. *Non solo un picciol nicchio, ma un nicchione.*
Io vi ringrazio. |: *a quanto sei minchione!* :|
(da se. Il Calzolajo parte allegro.)
Chichibio. *Oh maledetta! il fegato, la milza*
Arder mi sento . . . eccone un altro. (da se)

Scena III.

Sartore, Auretta, Chichibio in disparte.

Auretta. *O caro!*
Voi siete il benvenuto, è 'l mio bustino?
Sartore. *Eccolo mia Signora.*
Auretta. *O bello, o bel; ma il taglio*
Non è egli troppo lungo?
Sartore. *Non son tre settimane,*
Che venni da Parigi

Digitized by Google

Tutte le Parigine
Lo portano così.

Auretta. *Dunque è la moda?*

Sartore. *Anzi, Signora sì.*

Auretta. *Vediamo adesso il conto.*

Sartore. *Il conto è bell' e fatto: un occhiatina,*
Un vezzo, un bel sorriso,
Un po di speme . . .

Auretta. |: *Oh che merlotto!* :| *intendo:*
Voi siete tutto mio,
Sperate pur, ci rivedremo. Addio. (Il Sartore parte giubilando.)

Duetto. *)

Auretta. *Così si fa:*
Due paroline,
Quattr' occhiatine
Ci fruttan più,
Che non si crede,
E non s' avvede
Chi amar non sa. (accenna Chichibio)

Chichibio. *Così si fa?*
A civettine
Innocentine,
Come sei tu
Chi presta fede
Or ben si vede,
Ch' è un baccalà.

Auretta. *Tu mi fai torto;*
Non son mai giunta
A offender te.

Chichibio. *Mi vedrai morto*
Dal mal di punta,
Già crepo, ahimè! . . . .

Auretta. *Non morir mia speme amata;*
Gran passia sarebbe affè.

Chichibio. *Ah già l'alma è stivalata,*
E rimedio più non c' è.

Auretta. *Al mio pianto cedi almeno.* (piange)

Chichibio. *Di ricotta ho il cor nel seno.* (piange anch' egli.)

Auretta. *Dunque di.*

Chichibio. *Che vuoi da me?*

Auretta. *Siamo amici.*

Chichibio. Auretta. a 2 { *Siamo amici.* / *Siamo amanti.*

a 2 { *Siamo amanti.* / *Io son tua* / *tua da capo a piè.*

a 2 { *Non più smorfie, non più pianti,* / *Vanne al Diavol gelosia,* / *Sia ricetto l' alma mia* / *Sol d'amor e sol di fé.*

Scena IV.

Calandrino e detti.

Calandrino. *Sono i primi a spuntar in sul mattino*
La rosa e 'l gelsomino
Così Auretta e Chichibio,

Chichibio. *E' l malandrino.*

Calandrino. *Auretta mia, Chichibio, vi saluto.*

Auretta. *Son serva sua.*

Chichibio. *Buon giorno a noi Signori.*

Calandrino. *Ditemi, il Signor zio, di Ripasecca*
Il Marchese, Don Pippo, il dolce Sposo
Per le cui nozze esulta il Mondo tutto,
E già si veste d' or il biondo Dio,
Non peranco lasciò
Le vedove sue piume?

Chichibio. *In quest' ora ha costume*
Di prima riscaldarle
Con potenti sospir, e poi lasciarle.

Auretta. *Sentiremo a momenti*
Lo vegliarin.

Calandrino. *Deh fatemi il piacere*
Caro Chichibio mio, ite a vedere,
Se nuota ancor in Lete, oppur s' è desto.

Chichibio. *Questo lo posso far;* |: *ma torno presto* :| (da se)
Se nuota ancor in letto? . . . o Sposo dolce!
O povera Lavina!
Se pesce tu ti fai, sarai Tonnina. (parte)

(Fortsetzung folgt.)

*) Mozart's Werke Serie 24, Supplement No. 37, Seite 1. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Der Erste Evangelische Kirchengesang-Vereinstag zu Stuttgart am 3. und 4. October 1882.

Δ. Wenn wir in diesen Blättern die Bestrebungen der Kirchengesang-Vereine für Südwestdeutschland, welche in Württemberg ihren Ausgangspunkt gewonnen und sich inzwischen über Württemberg, Baden, Hessen und die Pfalz erstrecken, einer näheren Erörterung unterziehen, so sehen wir uns hierzu nicht nur durch die Verhandlungen am 4. October, sondern auch durch den in letzter Stunde vom Vorstand Geheimen Rath Dr. Hallwachs eingebrachten und ohne Debatte angenommenen Antrag veranlasst, welcher wie folgt lautet:

1) Im Interesse der Verbesserung und Förderung des deutschen evangelischen Kirchengesangs ist es dringend wünschenswerth, neben der fortgesetzten Anregung zur Gründung von weiteren evangelischen Kirchengesangs-Vereinen (Landesvereinen, Provinzialvereinen, Ortsvereinen) eine statutarisch geordnete Verbindung unter den sämmtlichen in Deutschland bereits bestehenden Vereinen herzustellen;

2) der erste deutsch-evangelische Kirchengesangs-Vereinstag beschliesst hiernach, zunächst eine aus dem Centralausschuss des evangelischen Kirchengesang-Vereins für Südwestdeutschland bestehende Commission zu berufen, welche mit Ausarbeitung von Statuten des evangelischen Kirchengesang-Vereins für Deutschland beauftragt wird. Diese Commission hat das Recht der Cooptation. Dieselbe hat dabei thunlichst darauf Bedacht zu nehmen, dass Angehörige der sämmtlichen deutschen evangelischen Landeskirchen in ihr Vertretung finden. Der Entwurf der Commission ist dem zweiten evangelischen Vereinstag zur Beschlussfassung vorzulegen, der zu Anfang October 1883 in Frankfurt a. M. zusammentreten soll.

Wir werden weiter unten nachzuweisen suchen, dass die Stellung eines Antrags wie sub 2, theils einer Ueberschätzung der vorhandenen Kräfte, theils einer Unterschätzung von Factoren, welche hier schliesslich auch ein Wort mit darein zu reden haben, entspringen konnte. Ehe wir jedoch auf die Sache näher eingehen, sei uns ein kurzer historischer Rückblick gestattet.

Digitized by Google

In dem kleinen hübsch gelegenen Städtchen Sulz am Neckar besteht seit längerer Zeit schon eine Stiftung der Jungfrau Bander zu kirchenmusikalischen Zwecken, deren Zinsenertrag, welcher sich jährlich auf 80 bis 100 Gulden belief, auf einen Chor verwendet wurde, dessen Sänger bezahlt waren. Der Chor erhielt sich jedoch nicht lange, und die Zinsen wurden auf ein Thurmposaunenquartett und für unentgeltliche Violinstunden begabter Schüler verwendet. Anfangs der siebziger Jahre kam Dr. Köstlin als Helfer nach Sulz, und da ihm die Leitung der Gesangübungen der Lehrer des Bezirks übertragen worden war, so übernahm er auch die Direction eines von ihm gegründeten freiwilligen gemischten Chors, welcher die Schüler beim kirchlichen Kunstgesang an den Festen unterstützte, bezw. mit denselben alternirte. Diese beiden Chöre vereinigte Köstlin erstmalig am 28. October 1873 zu einer gemeinsamen kirchenmusikalischen Aufführung in der Kirche zu Sulz. Durch verschiedene liturgisch-musikalischen Gottesdienste und grössere Aufführungen wurde zunächst das Interesse der Geistlichen und Lehrer in weiteren Kreisen erregt, während das eigentliche Volk sich fern hielt und beute noch der Sache fern steht mag man uns da sagen was man will, und mit noch so grosser Zahlen aufmarschiren. Mit der Zeit versuchte der Verein in Sulz eine Annäherung mit den in Calw und Nagold bestehenden Kirchengesangvereinen, und so kam am 21. September 1875 das erste evangelische Kirchengesangfest zu Stande, welchem am 21. September 1876 und 1877 solche zu Nagold und Calw folgten. Hierauf beantragte Köstlin in einem Sendschreiben die Gründung eines evangelischen Kirchengesangvereins für Württemberg. Der Erfolg desselben war insofern kein unbedeutender, als bei dem am 24. Juni 1878 in Maulbronn abgehaltenen Jahresfest 160 Sänger und Sängerinnen mitwirkten. Bis jetzt zählt der Verein 96 Einzelvereine mit ca. 1100 Mitgliedern.

Der Verein für Hessen verdankt sein Bestehen der Initiative des seit acht Jahren bestehenden Einzelvereins von Darmstadt, welcher von Gymnasiallehrer Dr. Bender, Consistorialrath Dr. Sall, Ministerialsecretär Ewald und Fräulein Schleiermacher gegründet worden war, zu welchen sich später Geheime Rath Dr. Hallwachs, der jetzige Präsident des südwestdeutschen Verbandes, gesellte. Das erste Kirchenconcert in Verbindung mit gleichstrebenden Vereinen fand zu Oppenheim am 16. Juni 1878 statt, und der Erfolg ermunterte die Leiter zu einem Aufrufe an die evangelischen Geistlichen und Lehrer des Grossherzogthums, in den einzelnen Gemeinden, wo irgend möglich, Kirchengesangvereine zu gründen und sich zu einem Landesverein für Hessen zusammenzuschliessen. Ein Jahr später zählte der hessische Landesverein bereits 16 Einzelvereine mit 707 activen Mitgliedern und drei Chorschulen. Letztere begrüssen wir als eine ebenso zweckmässige als praktische Einrichtung. Diese beiden Vereine, Württemberg und Hessen, haben auch eine gemeinschaftliche Chorsammlung unter dem Titel »Chorgesänge zum gottesdienstlichen Gebrauche« bei Ebner in Stuttgart herausgegeben, von welchen bis jetzt zwei Hefte erschienen sind.

Dem Beispiele Württembergs und Hessens folgend, trat auch in Baden am 30. März 1880 zu Karlsruhe eine constituirende Versammlung zusammen und stellte die Statuten des zu gründenden Vereines fest. Bei dem ersten Jahresfest zu Wiesbaden am 16. Juni 1881 war die Zahl der Vereine 44 mit etwa 1600 Mitgliedern; heute sind es 61 Zweigvereine mit 3500 Mitgliedern. Vorstand ist Herr Hofprediger Helbing in Karlsruhe. Auch hier steht die Qualität der Leistungen, die wir ganz genau kennen, im entgegengesetzten Verhältniss zu den grossen paradirenden Zahlen.

Der jüngste der vier süddeutschen Landesvereine ist der Verein für die Pfalz, welcher am 1. November 1880 gegründet und durch Musikdirector Lützel in Zweibrücken organisirt wurde; derselbe besteht heute aus 34 Vereinen mit 1412 Mitgliedern.

Die Anregung, diese vier Landesvereine zu einem grossen Ganzen unter dem Namen: Evangelischer Kirchengesang-Verein für Südwestdeutschland zu verbinden, ging von Köstlin aus, und am 19. Mai 1880 wurde in Heidelberg, wohin von Hallwachs in Darmstadt die Delegirten der Landesvereine einberufen worden waren, ein diesbezüglicher Statutenentwurf vorgelegt, der im Allgemeinen angenommen wurde; die definitive Constituirung des Vereins für Südwestdeutschland fand am 21. September 1881 zu Bruchsal statt.

Der erste Kirchengesang-Vereinstag in Stuttgart begann am 3. October mit einem liturgischen Gottesdienst in der Stiftskirche, welchem am folgenden Tage die Verhandlungen im Concertsaale der Liederhalle folgten. Das Referat über »die nächsten Ziele und Aufgaben der Kirchengesang-Vereine« hatten Becker aus Darmstadt und Köstlin aus Stuttgart, und dasjenige über »die Einrichtung liturgischer Gottesdienste« Pfarrer Herold aus Schwabach (Baiern) übernommen. Das letztere Referat zeugte von gründlichem historischen Wissen und vollständiger Beherrschung des Gegenstandes; dasselbe interessirt uns jedoch hier, wo wir uns mehr mit den Zwecken und Zielen der Kirchengesang-Vereine zu beschäftigen haben werden, weiter nicht.

Wir fragen nun zunächst, was wollen die Kirchengesang-Vereine? Herr Becker aus Darmstadt, welcher sich seiner Aufgabe in ebenso lichtvoller als gründlicher Weise entledigte, giebt uns die Antwort: Die Kirchengesang-Vereine wollen den Gottesdienst kunstvoller gestalten, indem sie der Musik die ihr gebührende Stellung im Gottesdienst verschaffen. Wenn auch die Predigt der Mittelpunkt desselben sei, so dürfe man doch Kunst und Symbolik nicht ausschliessen. Die betreffenden Vereine haben sich nun die Aufgabe gestellt, zur Verschönerung des Gottesdienstes durch würdigen Chorgesang beizutragen, und die Landesvereine haben zu diesem Zweck die vorhandenen Gesangeskräfte zu sammeln und den Geschmack der Vereine durch Herausgabe von Musikheften und durch Veranstaltung von Gesangfesten zu heben und zu fördern. Helfer Köstlin aus Stuttgart drückte diesen Gedanken folgendermassen aus: Die Kirchengesang-Vereine müssen vor Allem danach streben, dass der Kirchenchor, sozusagen das »verkörperte musikalische Gewissen der Gemeinde« (!), ein integrirendes Glied an dem Organismus der Kirche, der kunstmässige Chorgesang ein wesentliches Element des gottesdienstlichen Lebens werde.

Wir sind nun weit davon entfernt, die idealen Bestrebungen derjenigen Männer, welche an der leitenden Spitze stehen, im geringsten verkennen zu wollen. Nur sind die Bestrebungen, den evangelischen Kirchengesang zu heben, nicht so etwas ganz Nagelneues, und die Annahme wäre ein grosser Irrthum, dass die leitenden Führer zum ersten Male diese wichtigen Fragen auf die Tagesordnung gesetzt hätten. Schon Anfang und Mitte dieses Jahrhunderts haben Männer wie Nägeli, Silcher, Tucher, Herzog, Schöberlein, Faisst u. A. ihr Augenmerk der Hebung des Kirchengesangs zugewandt, indem sie theils durch Herausgabe von Choralbücher, theils durch Sammlung vierstimmiger Gesänge, Gründung von Kirchenchören, überhaupt durch Wort und Schrift der Sache zu nützen suchten, und lange ehe Köstlin den Württembergischen Kirchengesang-Verein ins Leben rief, bestanden an vielen Orten in ganz Deutschland Einzelvereine, welche sich die Pflege der Kirchenmusik zur Aufgabe gestellt hatten, wie z. B. u. A. der schlesische Verein zur Hebung der evangelischen Kirchenmusik. Mit diesen Bemerkungen soll jedoch den Verdiensten der neuen Vereinigung kein Abbruch geschehen, aber wir und viele Andere hegen sehr gegründete Zweifel, ob der Verein auf den Wegen, die er eingeschlagen

Digitized by Google

hat, die Ziele, welche er erstrebt, jemals erreichen kann. Einen grossen Fehler begeht der Verein schon damit, dass er es zunächst auf einen vierstimmigen a capella-Gesang abgesehen hat. Wir wollen nicht im geringsten bestreiten, dass der a capella-Gesang, von einem tüchtig geschulten Chor ausgeführt, etwas ungemein Erhebendes und Erbauendes hat, aber nichts ist auch entsetzlicher als ein solcher Gesang von ungeübten und ungeschulten Stimmen. Es ist aber eine Art Modesache geworden, alles ohne Begleitung singen zu lassen, und der Verein für Württemberg hat sogar in neuester Zeit ein (übrigens mit grossem Fleiss ausgearbeitetes) Schülerheft mit lauter dreistimmig eingerichteten Chören von Componisten der letzten drei Jahrhunderte, ohne alle und jede Begleitung, herausgegeben. Es heisst aber wahrhaftig das Pferd am Schwanz aufzäumen, wenn man den Kirchengesang dadurch zu heben sucht, dass man in jedem Dorf und Städchen Alles was stimmfähig ist, zu einem Chor vereinigt und demselben Leistungen zumuthet, die er niemals erfüllen kann. Hierzu kommt noch, dass die musikalische Bildung der meisten Dirigenten, welche sich in der Regel aus dem Schullehrerstande recrutiren, eine mangelhafte sein muss; sie müssen sich in kurzer Zeit so vielerlei Kenntnisse aneignen, dass man das Unmögliche verlangt, wenn sie nun auch noch im Kunstgesange und in der ästhetischen Bildung satisfest sein sollen. Derartige eingepaukte Chöre werden dann in einer Weise abgesungen, zum Theil auch abgeschrieen, dass der schlechteste Gemeindegesang solchem sogenannten Kunstgesang vorzuziehen ist. Durch die grössereo Kirchengesangfeste, auf welchen die gegeoseitige Selbstberäucherung ein wichtiges Element bildet, lassen wir uns keinen Sand in die Augen streuen. Hier sind es immer die einzelnen Chöre aus den grösseren Städten, welche musikalisches Lebeo in die Sache bringen und die Fehler und Mängel der übrigen zudecken. Wagt sich jedoch einmal ein solcher ländlicher Chor mit einer Solodeistung hervor, dano endigt dieselbe in der Regel mit einem Fiasco, wie z. B. im vorigen Jahre bei dem Kirchengesangfeste zu Wiesloch in Baden. Die Schwaben sind schlauer, sie lassen nur grössere und gut geleitete Vereioe zu Soloproductionen zu, versäumen es jedoch bei keiner Gelegenheit, den guten Leuten über ihre schöoeo und ausgezeichneten Leistungen verbindliche Redensarten zu sagen und ihnen die goldene Perspective der Zukunft zu zeigen, da eine Concurrenz z. B. mit dem Vereio für classische Kirchenmusik in Stuttgart nicht mehr ausgeschlossen sein dürfte. Dabei wird aber auf der andero Seite immer und immer wieder versichert, dass der Verein keine Concertaufführungen beabsichtige, sondern reio liturgisch erbauliche Zwecke verfolge; dann möge man aber auch bei dergleichen Gesangfesten den Weihrauchfass zu Hause lassen.

Wir sagen hingegen: mit Gründung von Kirchengesangchören allein wird den gesanglichen Uebelständen in der evangelischen Kirche nicht abgeholfen, und wenn es auch ein ganz hübscher, obwohl kein ganz neuer Gedanke ist, die Schätze der vierstimmigen Kirchenmusik wo möglichst auch in die kleineren Gemeinden zu bringen, so hat es bis zur Verwirklichung dieses Gedankens noch seine guten Wege.

Aber dies ist je nicht die einzige Aufgabe des Kirchengesang-Vereins. In nächster Zeit, führt Herr Becker aus, haben sich die Vereine mit der Reform des Chorals zu beschäftigen. Der evangelische Choral ist verdorben durch Langsamkeit und Trägheit, er hat nicht mehr die ursprüngliche Frische und Freudigkeit u. s. w. Wie kann nun hier geholfen werden, fragt der Referent? Und die Antwort? Durch Einführung neuer Choralbücher; da aber die Einführung derselben Sache der Kirchenbehörden sei, so sollen die Kirchengesang-Vereine sich selbst ein solches zusammenstellen.

Weon man derartiges liest oder hört, so muss man über den Referenteo billig erstaunen. Weiss derselbe deno gar nicht, was in deo letzteo Decennien, weoigstens io Süddeutschland, in dieser Beziehung geschehen ist? Ist demselbeo gänzlich entgangen, welche Verdienste Württemberg und Bayern und in oeuester Zeit Baden durch die Herausgabe vortrefflicher Choralbücher sich erworbeo haben? Dass der Choralgesang in der evangelischen Kirche zum Theil tief dernieder liegt, ist nicht zu bestreiteo, und dass weder auf den Text, noch auf die kirchliche Festzeit irgend welche Rücksicht genommen wird — und hier trifft der Hauptvorwurf den Organisten — und ein Osterchoral möglichst noch schleppender als ein Charfreitagslied gesungen wird, kano ebenfalls nicht geläugnet werdeo. Hier werden aber die Kirchengesang-Vereine nicht viel ausrichten köoneo, doch hiervoo später.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Kopenhagen, 24. October.

(*Ant. Rée.*) Die Concertsaison ist bereits im Gange. Seiten fängt sie so früh bei uns an, weil die Concertvereine zeit haben müssen, sich auf ihre Aufführungen vorzubereiten, und auslandische Coocertgeber gewöhnlich erst später eintreffeo. Eine Ausnahme bebe ich indess zu verzeichoen, und diese stammt aus dem beben Norden. Es kam nämlich von daher der norwegische Componist Johan Svendsen, welcher im grossen Saale des Casino zwei Orchester-Concerte veranstaltete, in welchen nur Arbeiten seiner eigenen Composition vorgeführt wurden. Es waren dies seine beiden Symphoeien (D-dur und B-dur), mehrere norwegische Rhapsodien (bearbeitete Volksmelodien), eine Phantasie (Romeo und Julie), eine Legende, eine Humoreske (Carneval de Paris), nebst verschiedenen Gesängen (Lieder) u. s. w. Dies Mehrzahl dieser Sachen zeugt von grosser Gewandtheit bezüglich der Form und der Instrumentation; die Motive sind theilweise interessant, dagegen nicht immer geschmackvoll. Am gelungensten scheint mir die zweite Symphonie (Op. 15) zu sein. Man fühlt hier, dass des Talent ihres Schöpfers zur Reife gelangt ist. Was Herr Svendsen zu sagen hat, bringt er auf seine eigenthümliche Weise, die freilich mitunter etwas Barockes an sich hat. Der Fluss ist aber immer da und entschädigt für manche Sonderlichkeit. Als Orchesterdirigent nimmt Svendsen einen hohen Rang ein, auch war die Ausführung der genannten Musikwerke, die der Concertgeber selbst leitete und zwar immer ohne die Partitur vor sich zu haben, eine so excellente, wie sie hier zu leisten ist. — Wohl ungefähr echt Tage früher gab der geschickte Organist Nebelong ein sehr besuchtes Concert in der Johannes-Kirche. Nebelong ist einer der besten hiesigen Orgelspieler, und man kano sich nur darüber wundern, dass es ihm noch nicht gelungen ist, eine eintragliche Stelle als Organist an irgend einer unserer Hauptkirchen zu erhalten. — Auch in den Provinzen oder vielmehr in den Hauptstädten derselben haben die Winter-Concerte begonnen; eine kleine Concertgesellschaft, mit dem Pianisten Anton Hartvigson an der Spitze, bereiste die jütländischen und seeländischen grösseren (gross sind sie eben alle nicht) Städte und erntete überall reichen Beifall.

In unserer Theaterwelt ist ein besonderes Ereignis vorgefallen. Es wurde nämlich eine grosse neue Oper «Colombe» aufgeführt, die sowohl in Betreff des Librettos als der Musik von hiesigen Autoren verfasst ist. Die Musik schrieb ein junger Mann Namens Grondjean, der sich im Bühnengenre eis nicht unbedeutend erwiesen hat. Das neue Werk, welches ich noch nicht Gelegenheit hatte zu hören, scheint ganz gut gefallen zu haben. — Uebrigens wird hier die Wiederaufführung der «Stummen» vorbereitet. Die Aufführung hat besonderes Interesse dadurch, dass die treffliche Schauspielerin Frau Hennings die Titelrolle geben wird.

Digitized by Google

Volksausgabe Breitkopf und Härtel

Billigste, correkte, geschmackvollste Bibliothek der Klassiker und modernen Meister der Musik.

Volksausgabe.

Die in wenigen Jahren auf eine werthvolle Bibliothek von 500 Bänden herangewachsene Ausgabe enthält die Hauptwerke der Klassiker an Instrumental- und Vokalmusik, sowie eine reiche Wahl von Werken angesehener moderner Komponisten. Von den in der Sammlung vertretenen Namen seien genannt:

Aforge, Bach, Bargiel, Beethoven, Bellini, Berger, Bertini, Blumenthal, Borchertini, Boieldieu, Brahms, Cherubini, Chopin, Clementi, Cramer, Curschmann, Donizetti, Dussek, Duvernoy, Franz, Gluck, Händel, Haydn, Heller, Henselt, Hering, Hummel, Kalkbrenner, Kiengel, Knorr, Köhler, Krause, Kuhlau, Liszt, Lorking, Lumbye, Mendelssohn, Meyerbeer, Mozart, Müller, Nicolai, Pergolese, Reinecke, Rubinstein, Scarlatti, Schubert, Schumann, Thalberg, Wagner, Weber, Wilhelm.

Volksausgabe.

Ausführliche Prospekte gratis durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.

Musikalien-Verlagshandlung Breitkopf und Härtel in Leipzig.

[206]

Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

[207]

Heinrich Hofmann.

Op. 63. **Serenade** für Violoncell mit Begleitung des Pfte. ℳ 6. — No. 1. Marsch. No. 2. Lied. No. 3. Reigen. No. 4. Abendgesang. No. 5. Gavotte.

Hans Huber.

Op. 33b. **Ballet-Musik** zu Goethe's Walpurgisnacht. Tänze für das Pianoforte zu 4 Händen. Neue Folge . . . . . ℳ 6. —

Joachim Raff.

Op. 44. **Grande Sonate** pour le Piano. Nouvelle Edition, entièrement transformé par l'Auteur . . . . . ℳ 5. 50.

Carl Reinecke.

Op. 169. **Suite** (Preludio, Andante con Variazioni, Minuetto, Canzona, Polska, Finale) für Pianoforte . . . . . ℳ 4. 50.

Anton Rubinstein.

Op. 20. **Deuxième Sonate** pour le Piano. Nouvelle Edition revue par l'Auteur . . . . . ℳ 5. —

Op. 24. **Trois Caprices** pour le Piano. Nouvelle Edition revue par l'Auteur . . . . . ℳ 3. —

Op. 33. **Trois Serenades** pour le Piano. Nouvelle Edition revue par l'Auteur. No. 1 ℳ 1. 50. No. 2 ℳ 1. 50. No. 3 ℳ 3. —.

[208] Im Verlage von ***Julius Hainauer,*** Königl. Hofmusikalienhandlung in Breslau, ist soeben erschienen:

Mahomet's Gesang

(Goethe.)

Concertstück für Chor und Orchester

von

Ernst Flügel.

Opus 24.

Partitur . . . . . 10 ℳ.
Chorstimmen . . . . . 2 —
Clavierauszug von Componisten . . . . 6 —

[209] Neuer Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Recueil de Compositions

pour

Piano

par

Alex. W. A. Heyblom.

Op. 28.

No. 1. **Idylle** . . . . . Pr. ℳ —. 80.
No. 2. **Caprice** . . . . . Pr. ℳ 1. 50.
No. 3. **Romance** . . . . . Pr. ℳ 1. —.
No. 4. **Ballade** . . . . . Pr. ℳ 1. 20.
No. 5. **Nocturne** . . . . . Pr. ℳ 1. —.
No. 6. **Etude caractéristique** . Pr. ℳ —. 80.

Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

[210]

Chopin-Album.

50

ausgewählte

Clavierstücke

(6 Walzer, 20 Mazurkas, 4 Polonaisen, 2 Balladen, 10 Nocturnes, Prélude Op. 28 No. 17 As dur, Marche funèbre, Berceuse Op. 57 Des dur, 2 Impromptus, 2 Scherzi und Fantasie Op. 49 F moll)

revidirt

von

Theodor Kirchner.

Gross 8°-Format 246 Seiten.

Pr. netto 4 ℳ.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Rabensteinplatz 2. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 16 Mk. Vierteljährlicher Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 8. November 1882. Nr. 45. XVII. Jahrgang.

Inhalt: Compositionen von Richard Heuberger. Op. 1—15. — Compositionen von P. Tschaikowsky. (Op. 37, 39, 40 und 38.) — Varesco's L'Oca del Cairo. (Fortsetzung.) — Der Erste Evangelische Kirchengesang-Vereinstag zu Stuttgart am 3. und 4. October 1882. (Schluss.) — Berichte (Leipzig). — Anzeiger.

Compositionen von Richard Heuberger. Op. 1—15.

Richard Heuberger, geb. 1850 in Graz, ging, soviel wir in Erfahrung bringen konnten, erst Mitte der Siebenziger Jahre vollständig zur Tonkunst über, nachdem er sich zuvor dem Ingenieurfach gewidmet, indess als Knabe schon tüchtigen musikalischen Unterricht in seiner Heimath genossen hatte. Er bekleidet gegenwärtig die Rolle eines Chormeisters bei dem unter R. Weinwurm's Direction stehenden Akademischen Gesangverein zu Wien und leitet daneben die Wiener Singakademie, welche Ende der Dreissiger Jahre ins Leben gerufen wurde. — Die Tondichtungen Heuberger's sind mit Ausnahme zweier Orchesterwerke sammt und sonders Vocalcompositionen. Was sofort günstig für sie einnimmt, ist ihre sinnliche Frische, das vollsaftige Leben, das in ihnen pulsirt, der heitere Farbenglanz, der darüber ausgegossen ist. Heuberger ist in all diesen Beziehungen ein echtes Kind Oesterreichs, voll fröhlicher Daseinlusts, voll harmlosen Humors. Tiefgehende Reflexion, Versenkung in ernste Stimmungen, strenge Selbstkritik sind seine Sache nicht. Mit jenem naiv sichern Schönheitssinn begabt, der seine Landsleute auszeichnet, dabei von leicht entzündlicher Phantasie, assimilirt er sich nur solche Stoffe, die ihm von vornherein in gefälliger Form entgegentreten und die eine realistische Behandlung, einen kecken Farbenauftrag nicht blos zulassen, sondern bis zu einem gewissen Grad fordern. Daher das Componisten Vorliebe für die Dichtungen von Jul. Wolff, in dessen wohllautenden Strophen sich Grazie mit üppiger Lebenskraft vereint, daher auch seine Vorliebe für das Volkslied, sowohl das deutsche mit seiner Mischung von Humor und Sentimentalität als insbesondere das südländische mit seinem Formzauber und seiner Schalkhaftigkeit; daher endlich seine Vorliebe für die Tanzform, auf deren Rhythmen sich das sinnenfreudige Behagen des Oesterreichers so gerne wiegt!

Wir fassen ennächst die Chorcompositionen ins Auge, die nicht blos am zahlreichsten sind, sondern in denen sich Heuberger auch am meisten heimisch fühlt, am meisten Formgeschick wie originelle Lebendigkeit entfaltet, während ihm der Einzelgesang durchschnittlich weniger gelingt.

Gleich in Op. 1 **„Sommermorgen“**, Gedicht von Joh. Georg Fischer, für gemischten Chor mit vierhändiger Clavierbegleitung, giebt uns Heuberger ein stimmungsvolles, klangschönes Werk. Nach einem längern Vorspiel, welches das träumerische Weben der Sommernacht charakterisirt, treten zunächst Sopran und Alt, dann sämmtliche Stimmen ein, den Schauer zu schildern, wie er dem Anbruch des Tages vorangeht. Auch weiterhin alterniren die Frauen- mit den Männerstimmen, bis sie sich mit dem »ersten Hauch der Sonnen« abermals vereinigen und der Chorklang mächtiger anschwillt. Besonders zart ist dann der Abschnitt »Gestern mit der Abendluft« etc. gehalten, an den sich ein zum glanzvollen Fortissimo gesteigerter C dur-Satz anschliesst. Der letzte Theil steht wieder in der Grundtonart *Es* und zeigt breite und schwunghafte Behandlung. Durch Hinzufügung eines Solosopraus und Theilung der Stimmen gewinnt Heuberger mehrfach Fünfstimmigkeit und eine Pracht des Klanges, welche dem blendenden Glanz der dichterischen Morgenschilderung entspricht.

Noch mehr in seinem Element befindet sich Heuberger in seinem Op. 8 **„Liebesspiel“** in Walzerform für gemischten Chor mit Clavierbegleitung. Das Werk lehnt sich formell, wie schon der Titel andeutet, an die Liebeslieder-Walzer von Brahms an, mit dem Unterschied freilich, dass bei Heuberger das Accompagnement nur zweihändig und bei weitem nicht so reich und selbständig aufgeführt ist wie bei Brahms, während umgekehrt die bei letzterm blos »ad libitum« beigefügten und als Soloquartett gedachten Singstimmen hier den Schwerpunkt des Ganzen bilden und dem Chorsatz entsprechend in breitem Klange dahinziehen. Die Texte der Lieder, welche musikalisch ein zusammenhängendes Ganzes bilden, hat Heuberger hauptsächlich aus italienischen Volksliedern einig zusammengestellt. Das Werk beginnt mit einem »zum Anfange« betitelten Einleitungssatz, dem Bodenstedt's Mirza-Schaffy-Verse zu Grunde liegen:

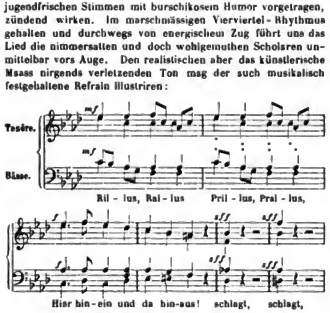
> »Sprich nicht von Zeit, sprich nicht von Raum!
> Denn Raum und Zeit sind nur ein Traum,
> Ein schwerer Traum, den blos vergisst,
> Wer durch die Liebe selig ist.«

Der kurze, edel deciamirte Satz wendet sich von Cis-moll nach Cis-dur, wobei besonders die am Schluss getheilten Tenorstimmen wirkungsvoll geführt sind. Es folgt, die Tänze selbst eröffnend, im graziösen Walzerrhythmus ein Duett: »Steh auf, mein süsses Lieb«, das zwei Solotenöre vortragen. Mit diesem zarten Gebilde, welches in seiner keuschen Zurückhaltung unwillkürlich an Brahms erinnert, contrastirt Nr. 2, ein Zwiegespräch der Chorbässe und Tenöre, in welchem erstere mit den Worten eines italienischen Volksliedes die letzteren verspotten, weil sie vergeblich das Haus des geliebten Mädchens umkreisen, während die Tenöre schnippisch antworten: Sie hätten ihre Schien nicht bei den Spöttern bestellt und könnten schleudern, wo es ihnen behage. Der halb neckische, halb streitsüchtige Ton des Gedichtes ist in diesem F moll-Satz mit dramatischer Lebendigkeit wiedergegeben, die coquett en-

Digitized by Google

muthige Haltung der Tenöre besonders hübsch getroffen. In der zart sinnigen Nr. 3 bringt Heuberger einen Solosopran mit einem *pianissimo* ertönenden Chor in Verbindung, während die Nummern 4, 5 und 6 vierstimmige Chorsätze sind. Von der humoristisch-kecken Nr. 5 heben sich die beiden anderen durch ihr ruhigeres, melancholisch angehauchtes Gepräge schön ab. In Nr. 7, einem Es-dur-Satz voll Wohllaut, treten die Frauenstimmen, zwei Soprane und ein Alt, den Männerstimmen, zwei Tenören und zwei Bässen, wiederum in Gesprächsform gegenüber, bis sie sich zuletzt, gleich den vom Trennungsschmerz befreiten Liebenden vereinigen. Den Schluss des Heftes bilden die Verse aus Goethe's Venetianischen Epigrammen »O wie achtet' ich sonst auf alle Zeiten des Jahres!« Das Tonstück (Des-dur $^3/_4$) ist warm und innig gehalten. Indem der Componist den Gesang zunächst von getheilten Tenören und Bässen vortragen und die Frauenstimmen erst im Verlauf eintreten lässt, gewinnt er auch hier eine Steigerung der Dynamik wie der Klangfarben, welche die Schlussworte »ewiger Frühling« strahlend hervorhebt. — Von gemischten Chorcompositionen haben wir noch das A capella-Lied „**Es steht eine Lind' im tiefen Thal**" **Op. 14** zu erwähnen. Die wehmüthige Stimmung, die durch die volksthümlichen Strophen K. L. Pfau's webt, gelangt darin zu ebenso schlichtem wie warm empfundenem Ausdruck.

Zahlreicher und kecker gehalten sind Heuberger's »Männerchöre. In **Op. 2** behandelt er **Das Lied fahrender Schüler** »Durch die Welt mit Sang und Klange aus Wolff's »Rattenfänger von Hameln« für Chor und Orchester. Die Composition ist dem Wiener Akademischen Gesangverein zugeeignet und muss, von jugendfrischen Stimmen mit burschikosem Humor vorgetragen, zündend wirken. Im marschmässigen Viervierteł-Rhythmus gehalten und durchwegs von energischem Zug führt uns das Lied die nimmersatten und doch wohlgemuthen Scholaren unmittelbar vors Auge. Den realistischen aber das künstlerische Maass nirgends verletzenden Ton mag der auch musikalisch festgehaltene Refrain illustriren:



Der Orchesterpartitur ist ein Pianoforte-Arrangement beigegeben, dessen breiter Satz zwar das reichabgestufte Colorit der Orchester-Instrumente nicht ersetzen, indess wo letztere fehlen, recht gut verwendet werden kann.

Schlichter als der Schülergesang giebt sich das formell ähnlich gegliederte **Handwerksburschenlied Op. 3**, das wiederum ein Gedicht von Jul. Wolff und zwar aus dessen »Till Eulenspiegel redivivus« behandelt. Es ist ein behaglich marschmässiges Tonstück, in welchem Heuberger den Volkston glücklich getroffen hat. Auch das biedermännisch selbstbewusste der »flotten Leute« wie die deutsche Neigung zur Sentimentalität sind, letztere in dem Abschnitt »Mädel, es ist Kirmess heut«, greifen durch die charakteristische Behandlung der Worte »Handwerksbursch steht seinen Mann« hübsch angedeutet. Die Clavierbegleitung schmiegt sich eng der volksthümlichen Weise an und schliesst mit einem Nachspiel, das den Effect des in der Ferne Verklingens imitirt.

Die vier A capella-**Männerchöre Op. 8** behandeln einfache, zum Theil volksthümlich angehauchte Lieder, deren Empfindungsgehalt in der Musik harmonisch aufgeht. Verhältnissmässig am complicirtesten und gerade deshalb am wenigsten befriedigend erscheint Nr. 1 »Herr Schmied, Herr Schmied«, beschlagt mir mein Rösslein«, Gedicht von Em. Geibel. Das Lied ist durchcomponirt und beginnt sehr frisch. Auch die stechenden Altjungferanzüglichkeiten, wie das Gänsegeschnatter der Gevatterinnen werden mit Humor charakterisirt; allein über dem Bestreben, jedes dichterische Bild zu möglichst getreuer Darstellung zu bringen, verliert der Componist die Einheit des Grundtons und die formelle Geschlossenheit. Aus diesem Grunde ziehen wir die zweite Nummer »Es fliegt manch Vögelein in das Nest«, ein Strophenlied von schlichter volksthümlicher Haltung vor. Der abschliessende Refrain »Geh du nur immer hin«, ist hier besonders keck hingeworfen, aber auch das ironische Nicken bei dem »Viel Glück zum reichen Mann!« drastisch wiedergegeben. — Auf dem Gebiete sentimental-lyrischer Stimmung bewegt sich das dritte Lied »Komm, o Nacht, und nimm mich hin!« von J. Sturm. Heuberger verwendet hier drei Bässe und gewinnt durch die Fünfstimmigkeit wie die Es-dur-Tonart und den langsamen $^3/_4$-Rhythmus geeignete Mittel zu breitem Ausströmen jener elegischen Klage, die aus den Strophen tönt. Die Stimmen werden dabei freilich fast unnatürlich weit, vom hohen *As* bis ins tiefe *E* auseinander gerissen, und die Melodie entbehrt jenes natürlich schönen Flusses, den wir sonst bei Heuberger besonders schätzen. Auch bei dem Ständchen Nr. 4 scheinen uns die complicirten Mittel, die der Componist dafür verwendet, mit dem schlichten Lied nicht im richtigen Verhältniss zu stehen. Zum Chor tritt hier nämlich noch ein Soloquartett, dessen erster Tenor am Schluss bis ins hohe *C* hinaufsteigt. Wo vorzügliche Stimmen zur Verfügung stehen, mag das duftig zarte Tonstück, dem eine Wales'sche Volksmelodie zu Grunde liegt, freilich bestrickend genug klingen. — Durch noble Stimmführung und wohllautvollen Satz fesseln die beiden dem Grazer Akademischen Gesangverein gewidmeten Männerchöre Op. 10. Das erste Lied, Ludwig Pfau's »Fahrender Musikant« (»Das Waldhorn an der Seite«) drückt in seinem behaglichen Dahinschreiten mit den weitschallenden Harmonien die Wanderstimmung glücklich aus. In dem zweiten »Herbst«, nach Strophen von Baumbach und Widmann, spielt der erste Bass die Hauptrolle. Erst bei der letzten Strophe übernehmen die Tenöre die Melodie. Die A moll-Weise, durch die ein Hauch herbstlicher Melancholie geht, verklingt tröstlich leise in A-dur.

Noch haben wir zwei Arrangements für Männerstimmen zu erwähnen, die keine besondere Opuszahlen tragen. Wir meinen das humoristische Lied: »Ein lustig Zechen« von Jul. Wolff, welches Heuberger nach Nr. 5 seiner eigenen Soldlieder Op. 9 für Männerstimmen und Orchester bearbeitet hat, und die Deutschen Tänze von Franz Schubert, die von ihm für Chor, Tenorsolo und Orchester eingerichtet worden sind und zu denen er die hübschen Textworte selbst geschrieben zu haben scheint.

Digitized by Google

Das Arrangement muss hier wie dort als ein glückliches bezeichnet werden. Namentlich den Schubert'schen Walzern verleiht dasselbe eine sinnliche Kraft und einen Farbenreichthum, der ihre thatfrischen Melodien in doppeltem Glanz aufleuchten lässt.

(Schluss folgt.)

Compositionen von P. Tschaikowsky.

Dieser national russische, doch zum Theil auch an deutschen Mustern gebildete Componist ist seit seinem ersten Auftreten von unseren musikalischen Kreisen beachtet, und die Theilnahme für ihn hat sich bis heute erhalten. Wir machen hier deshalb auf einige seiner neueren Producte aufmerksam:

Op. 37. **Die Jahreszeiten.** Zwölf charakteristische Bilder für das Pianoforte. Berlin, Ad. Fürstner. 4 Hefte, à 2 ℳ.

Op. 39. **Jugend-Album.** Sammlung leichter Clavierstücke für Kinder nach Robert Schumann. Berlin, Ad. Fürstner. 24 Stücke in 3 Heften.

Op. 40. **Morceaux** pour Piano. Berlin, Ad. Fürstner. 12 Nummern in 12 Heften.

Als Op. 38 ist dabei vom Verleger noch angezeigt eine Sonate für Clavier, welche aber wohl erst nachträglich erschienen und uns bisher noch nicht zugegangen ist.

Die »*Jahreszeiten*« bestehen aus vier Heften von je drei Stücken, die mit dem Winter oder vielmehr mit dem Jahr beginnen und schliessen: Am Kamin, im Carneval, Lied der Lerche; Schneeglöckchen, im Mai, Barcarolle; Lied des Schnitters, Ernte, Jagd; Herbstlied, im Dreigespann, Weihnachten. Die Mannigfaltigkeit der Stimmungen, welche diese Ueberschriften andeuten, sind in den einzelnen Stücken mit mehr oder weniger Glück, aber fast überall ansprechend und anmuthig ausgedrückt. Die Stücke bereiten dem Spieler keine Schwierigkeiten, was ihre Verbreitung wesentlich fördern dürfte. Das Lied der Lerche giebt der Componist uns zweimal zum Besten, hier im anbrechenden Frühling in G-moll, und im Jugendalbum Nr. 22 in G-dur. Man wird beide Versionen mit Vergnügen spielen.

Die *12 Morceaux* sind auf dem Titel ausdrücklich als von mittlerer Schwierigkeit der Ausführung bezeichnet. Es ist eine ähnliche Reihe wie die Jahreszeiten und von derselben Mannigfaltigkeit. Einige Stücke wie der »russische Tanz« Nr. 10 sind in ihrer Originalität besonders bedeutsam. Die 12 Stücke (von denen das dritte 60 ₰ kostet, die übrigen 1 ℳ notirt sind) haben folgende Titel: Etude — Chanson triste — Marche funèbre — Mazurka (C-dur) — Mazurka (D-dur) — Chant sans paroles — au Village — Valse (As-dur) — Valse (Fis-dur) — Danse russe — Scherzo — Rêverie interrompue. Diejenigen Stücke, in denen nationale Weisen und Stimmungen anklingen, heben sich aus dem Uebrigen um so mehr hervor, weil es die ausgesprochene Tendenz unseres Componisten ist, das russische Element auch in der Musik zur Geltung zu bringen. Die Schwierigkeiten, welche auf solcher Grundlage der Gestaltung namentlich grösserer Tonwerke entgegenstehen, sind sehr bedeutend und zum Theil unüberwindlich; aber es würde uns zu weit führen, hier eingehend darüber zu reden. Unten werden wir noch ein Beispiel davon angeben.

Das *Jugend-Album* enthält in drei Heften (à 1 ℳ 80 ₰) 24 Kinderstücke in der Manier oder nach dem Vorgange Schumann's, und Herr O. Lessmann hat Fingersatz beigeschrieben, um die Musik den Kleinen und ihren Lehrern noch mundgerechter zu machen. Die Ueberschriften bieten ein buntes Allerlei, auch Melodie-Stücklein verschiedener Nationen sind eingestreut. Mehr ist darüber eigentlich nicht zu sagen. Manches ist hübsch, Anderes recht trivial, und über den geringen musikalischen wie pädagogischen Werth derartiger Compositionchen haben wir uns schon wiederholt ausgesprochen.

Zum Schluss sei noch eine etwas ältere Composition angemerkt, welche allerdings nur im Arrangement vorliegt:

Op. 32. **Francesca da Rimini,** Fantaisie pour Orchestre. Berlin, Bote & Bock. Arrangement a 4 mains. Preis 10 ℳ.

Das vierhändige Arrangement ist von dem in Russland lebenden Clavierspieler K. Klindworth. Bei Werken in grossen Formen ist der russische wie mancher andere ausländische Componist deshalb besonders benachtheilt, weil seine nationale Tonleiter nicht genügend ausgebildet wurde. Sowohl Melodie wie Harmonie bleiben dadurch unreif. Und hieraus ist die auffallende Thatsache zu erklären, dass solche Componisten sich mit deutschen zukünftlerischen Bestrebungen eng berühren, denn Gleich und gleich gesellt sich gern. Man muss sich dann allerdings auch nicht wundern, wenn die musikalischen Resultate nur geringfügig sind.

VARESCO's L'Oca del Cairo,

nach der Originalhandschrift herausgegeben von **Paul Graf Waldersee.**

L'Oca del Cairo.
Dramma giocoso per Musica.

(Fortsetzung.)

Scena V.

Auretta e Calandrino.

Calandrino. *Auretta mia vezzosa,*
Ditemi in confidensa,
Come stiamo d' Amanti?

Auretta. *Oh, lei mi burla;*
Di questo brutto ceffo
Nissuno s' innamora, al sol Chichibio
Il brutto piace.

Calandrino. *In questo ei non e stolto;*
Voi mi piacete molto,
Bellissima voi siete;
Ma, gli siete fedele?

Auretta. *E come.*

Calandrino. *Ed egli*
Serbare fedeltà? non è geloso?

Auretta. *All' eccesso.*

Calandrino. *E se mai*
In questa positura ei ci trovasse? (l'abbraccia)

Auretta. *Oh guai!*

Aria.

Calandrino. *Per esempio, s' io dicessi:*
Bella Auretta
Vezzosetta,
Fortunata ti vorrei,
Non c' è mal da far processi;
Se v' abbraccio,
Sol lo faccio
Per dir ciò, che bramerei;
Ma poi, se m' accorgessi,
Che già montasse in bestia,

Digitized by Google

Con tutta la modestia
Discorso cangerei.

Auretta. *Oh me meschina! ei viene,*
E ci ha veduti.

Calandrino. *Non vi scomponete,*
Restiam così.

Scena VI.

Chichibio e detti. (Giugono non vederlo, Chichibio s'avvanza pian-piano ascoltando)

Calandrino. *Così stavano stretti,*
Come Dafne ed Apollo
I semplicetti Amanti, e l'una e l'altro
Al vedermi rimase a chiuso labbro
Tinto il volto di rose e di cinabro.

Aria. *)

Auretta. *Se fosse qui nascoso*
Quell' Argo mio geloso,
Oh poverina me!
Direbbe: o maledetta!
Pettegola, fraschetta,
La fedeltà dov' è?
Pur sono innocente;
Se fosse presente,
Direbbe tra se:
Oh qui non c'è pericolo;
Un caso sì ridicolo
Goder si deve affé.

Chichibio. *Un caso sì ridicolo* (accostandosi)
Goder si deve affé. Buon pro' Signori.

Auretta. *Ridi, ah ridi Chichibio.*

Calandrino. *Ecco la scena,*
Che vidi poco fà tra Lisa e Tirsi.

Chichibio. *Bella sarà, ma ridere non posso.*

Calandrino. *Dorme Don Pippo?*

Chichibio. *Ah, che ha il Demonio addosso.*

Auretta. *Dimmi, che mai è stato?*

Calandrino. *A lui andaste?*

Chichibio. *Ah non ci fossi andato.*

Auretta. *Entrasti?*

Chichibio. *Entrai*
Pianpian allorchè intesi
Lamentevole voce
Di dolente usignuol.

Calandrino. *E che diceva?*

Chichibio. *Viemi Imeneo!*

Auretta. *E tu?*

Chichibio. *Eccomi, dissi.*

Calandrino. *Ed egli?*

Chichibio. *A me pazzo, ignorante? ad un par mio? . . .*
Né molto vi mancò, che tutto tutto
Non mi versasse in capo
Il vaso di Pandora; onde sò dirvi,
Ch' egli è pur troppo desto. (s' ode il campanello c'i Don Pippo)

Auretta. *Il segno è questo,*
Che vuol vestirsi.

Calandrino. *Io me ne vado. A lui*
Verrò frappoco, addio.
|: *In traccia voglio andar dell' Idol mio* :| (parte)

Chichibio. *Vanne Auretta fedele,* (con ironia)
E tu co' vezzi tuoi
Lo calma.

*) Mozart's Werke Serie 24. Supplement Nr. 37, Seite 5. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Auretta. *E tu non vieni?*

Chichibio. *Io verrò poi.* (Auretta parte)

Aria. *)

Chichibio. *Ogni momento*
Dicon le Donne
Siamo colonne
Di fedeltà.
Ma picciol vento
D'un cincinnato,
Insibettato
Cader le fa.
Non dico delle brutte;
Son sode quasi tutte,
Se vento non ci va.
Delle belle
Vanarelle
Io non parlo; già si sa,
Già si vede
Che la fede
Nelle belle è rarità. (parte)

Scena VII.

Appartamento di Don Pippo.

Don Pippo in veste di Camera, poi Auretta, indi Chichibio.

Don Pippo. *O passo, o passo, o passo,*
Passissimo Biondello! il giorno è questo
Che resterai scornato,
Spolpato, spennacchiato. Un anno intiero
Non ti bastò di tempo
Per ficcar quel tuo naso nella Rocca,
E conseguir mia Figlia? oh quanto meglio
Direbbe il motto su quel tuo portone,
Che sì erudito par, e sì facondo:
Il più pazzo di me non vide il Mondo.

Auretta. *Eccellenza, buon giorno.*

Don Pippo. *O mia diletta,*
O melliflua Auretta!

Auretta. *Che comanda?*

Don Pippo. *Tu sei la mia Didone,*
E dopo le mie nozze, immantinente
Esser vogl' io Enea, il tuo servente.

Auretta. *Capperi! questa si saria fortuna;*

Don Pippo. *Ma Chichibio che fa?*

Auretta. *Batte la luna.*

Don Pippo. *E reo in crimen lese: Inarca il ciglio . . .*
Sognai . . .

Auretta. *Forse le nozze?*

Don Pippo. *Appunto. Citerea,*
Le Grazie e gli Amoretti
All' Eccellenza mia
Festeggiavano intorno.
Era sul far del giorno e mentre andavo
In dolce visibilio, il maledetto
Destommi, e mi trovai solo nel letto.

Auretta. *Chichibio non ne ha colpa; ei non sapea . . .*

Don Pippo. *Sarà così, se tu lo dici; adunque,*
Pastosissima Auretta,
In grazia tua, e già, che Sposo io sono,
Venga, mi baci il lembo, e gli perdono. (accenna il lembo della veste.)

Auretta. *Eccolo qui.*

Don Pippo. *Chichibio,*
Quello, ch' è stato, è stato. Ora m'udite,
E tutti i cenni miei fidi eseguite.

*) A. a. O. Seite 7.

Digitized by Google

Aria.*)

Don Pippo: *Siano pronte alle gran nozze*
Cento e trenta sei carrozze.
Da Ippogrifi sian tirate,
Che i più lesti son di piè.
All' Ariosto domandate
La lor stalla omai dov' è.
Le camiscie a centinaja,
Calze e scarpe cento paja,
Le Perrucche di Strigonia
Siano in punto trentatré.
Già verran da Babilonia
Coi pennacchi i miei Lacchè.

Aurelia. *E i vestiti, ed i cappelli?*

Don Pippo. *Tutte l'ore nuovi, e belli.*

Chichibio. *Gioje, fibbie, occhiali, e guanti?*

Don Pippo. *Non vuò cederla ad un Rè,*
Tutto sia di brillanti
Di colore mordoré.
A te raccomando (ad Aurelia)
La stalla, e cantina,
Staffieri,
Scudieri,
E i cabriolè.
Tu va preparando (a Chichibio)
Dispensa, cucina,
I letti,
Confetti,
Liquori, e Caffè.
E quando
Comando
Sia pronto il suppé. (sè pensando)

Aurelia. *Oh questa sì, ch' è bella,*
In stalla una zitella
Farà comparsa affè.

Chichibio. *Oh questa è graziosina,*
Farò una gelatina,
Farò un buon fricassé.

Don Pippo. *Andate,* (sono per partire)
Restate, (si fermano)
Udite,
Partite, (partono ridendo)
Ognun badi a se.
Qual giorno felice
Godere mi lice
Qual gioja per me! (parte)

Scena VIII.**)

A destra, mura, che rischiudono la Città, di cui si vedranno gli edifici più alti. Queste formano un semicircolo, il quale ha in prospettiva una fortezza, di cui non si vede, che la parte di dietro, cioè il rovescio d'una fabbrica antica con una Torre alta quattro piani. Frà queste fabbrica e le muraglie, che la circondano, dalle cime di alti cipressi si conoscerà esservi un giardino. Avanti le mura della Rocca si vedrà una gran fossa con bastione, che va a finire con un folto bosco, che si vede dietro alla Fortezza, e viene a terminare la parte sinistra del semicircolo, opposta alle mura della Città. Nell' angolo della muraglia, che si perde fra il bosco, si vede un portiglio come una porta diroccata ricoperto di frondi degli alberi vicini, da cui sogliono segretamente uscire le due Donzelle.

Biondello, poi Celidora, Calandrino, poi Lavina.

Biondello. *L'ultima volta al fin, mura adorate*
Il tergo mi mostrate, e pria, che Febo
Agli Antipodi scenda,
Vedrovvi il sen. All' arte, alle richezze,
A queste mie bellezze la tua Torre,
Scimunito Don Pippo,
Oggi ceder vedrai, e darle il sacco
Stimo men d'una pippa di tabacco.

Aria.*)

Biondello. *Che parli, che dica*
Quel viso di pazzo;
Ho Venere amica,
Cupido è per me.
De' matti non curo
La furia, e schiamazzo;
Del mio più sicuro
Trionfo non c' è.
Oh quanto voglio ridere
Stasera a quel suppé;
Sentir quel vecchio a stridere
E un gran baccano affè.
Ma parmi là in quel lato,
Che si muovan le frondi.
In quell' ombroso speco
Voglio celarmi, e tuò, s' è Celidora,
Sorprenderla, pianpian uscendo fuora. (si nasconde)

Quartetto.**)

Celidora. *S'oggi, o Dei sperar mi fate* (esce dal pertugio)
La mia cara libertà,
Ah di me non vi burlate;
Saria troppa crudeltà.

Biondello. *Qui son io, pupille amate,* (uscendo)
Dubbio alcun non vi sarà.
A Don Pippo le risate
Questa sera ognun farà.

Lavina. *Chi m' addita quel, ch' adoro?* (uscendo dal pertugio)
Calandrino mio dov' è?
S' ei non vien, Zitella io moro;
Non v' è Medico per me.

Calandrino. *Eccol qui, mio bel tesoro,*
Ho un buon recipe per te,
Buone nuove a tuo ristoro,
Presto udrai il come, e il che.

Celidora e Lavina. a 2
Ma fia poi vero,
Oppur mentite?
Badate, e dite
La verità.

Biondello e Calandrino. a 2
Amor sincero
Menzogne ardite
Mai proferite
Certo non ha.

Biondello. *In un Amico*
Confido, e spero.

Calandrino. *Io ve lo dico:*
Oggi verrà.

Celidora, Lavina e Biondello. a 3
Ma qui ti voglio,
E se non viene? ↷

Celidora, Lavina, Biondello e Calandrino. a 4
Un bell' imbroglio
Sarebbe affè.

Calandrino. *Zitti, zitti, or mi sovviene . . .*
O la barca di Caronte,
O di Coclite quel ponte . . .

Biondello. *Meglio il ponte piace a me.*

*) Handschriftlicher Zusatz von Mozart: Scena X.
**) Handschriftliche Aenderung von Mozart in: XI.

*) A. a. O. Seite 50. Skizze Nr. 2.
**) A. a. O. Seite 18.

Digitized by Google

Celidora, Lavina, Biondello e Calandrino. *Questo e l'unico spediente.*
Or si vada a trovar gente.
Fuora, fuora, all'armi, all'armi,
Qui falisca non si sparmi,
Non si guardi,
Non si tardi,
Più non chiedan il perché.
(Biondello e Calandrino partono)

Lavina. *Dunque sen vanno, e noi restiam sperando.*

Celidora. *Tu qui m'attendi, Amica, alla Custode*
Farmi veder vogl' io,
Ci andrai tu poi.

Lavina. *Si, dolce Amica, addio.*

Aria.

Lavina. *Se rammento*
Quel momento,
Che sarò Signora Sposa,
A tal cosa
Tosto io sento,
Che mi brilla il cor nel sen.
Ma se in dubbio mi si mette,
Si promette,
Ne s'attende,
A si barbare vicende
Io non sputo, che veln.
Sentirmi dire;
Cara Lavina,
Bella Sposina,
Oh che goder!
Ma se soffrire
Devo per poco,
A questo giuoco
Perder il piacer.

(Fortsetzung folgt.)

Der
Erste Evangelische Kirchengesang-Vereinstag
zu
Stuttgart am 3. und 4. October 1882.

(Schluss.)

Herr Becker spricht auch von dem Schwunge der rhythmischen Lebendigkeit, mit welcher der Choral zur Reformationszeit gesungen worden sei; die Frage des rhythmischen Choralgesangs umgeht er zwar vorsichtiger Weise, aber es schien uns doch aus seinen Andeutungen hervorzugehen, dass der rhythmische Choral vielleicht später auch noch auf der Tagesordnung erscheinen dürfte. Was nun der Schwung und die lebendige Frische des Choralgesangs im Reformationszeitalter betrifft, so wollen wir hier die Qualität jenes Gesanges nicht untersuchen; so viel steht fest, dass das Volk, welchem so lange die Betheiligung am Gottesdienste durch Gesang verwehrt worden war und welches — wenn auch nicht immer lautere Motive hier mit unterliefen — die Hand Luther's mit Freuden ergriff, um so begeisterter und freudiger seine Lob- und Danklieder sang, als dieselben ihm zum Theil alte, liebe Bekannte waren, welthche Lieder, die seit Jahrhunderten im Munde des Volkes lebten und welchen von den Reformatoren in wohlüberlegter Absicht, geistliche Texte unterlegt worden waren. Ein historischer Irrthum sondergleichen wäre es aber, zu vermeinen, das Volk zu Luthers Zeit habe nur so von heute bis morgen den rhythmischen Choralgesang sich angeeignet. Für den Geschichtskundigen liegt die Sache ganz anders.

Herr Becker führte weiter aus, dass in dem, von den Kirchengesang-Vereinen zusammengestellten Choralbuch das zu erwartende allgemeine deutsche Militärgesangbuch aufgenommen werden soll [1]. Wir vermögen nicht einzusehen, zu welchem Zweck das Militär auch noch in kirchengesanglicher Beziehung eine Ausnahmestellung erhalten soll; aber auch hier soll Uniform von Civilkleidung streng geschieden, auch an jenem Ort, da Alle gleich vor dem höchsten Herrn sind, ein Unterschied statuirt werden. Es kann dies uns übrigens ganz gleichgültig sein, aber gleichgültig ist es uns nicht, wenn der Kirchengesang-Verein sich mit derartigen Bestrebungen identificiren würde; wir nehmen auch gern an, dass dies nicht die Absicht der leitenden Kreise ist. Im Uebrigen trösten wir uns eben damit, dass stets dafür gesorgt ist, dass die Bäume nicht in den Himmel wachsen. Zunächst warten wir einmal ganz ruhig das Choralbuch ab, welches die Kirchengesang-Vereine ausarbeiten werden.

Weiter sollen die Kirchengesang-Vereine die Aufgabe haben, die reichen liturgischen Schätze früherer Jahrhunderte zu verwerthen; denn lebhaftes Bedürfniss sei es, den Gottesdienst reicher zu gestalten und dadurch der urevangelischen Idee zu genügen, und der Gemeinde einen grösseren Antheil am Gottesdienste zu gewähren; bei diesen liturgischen Gottesdiensten haben die Kirchengesang-Vereine als vierstimmiger Chor aufzutreten.

Das lebhafte Bedürfniss nach liturgischen Gottesdiensten scheinen uns vorderhand mehr die Kirchengesang-Vereine als das Volk, die Gemeinde zu besitzen, und man hüte sich ja, hier zu rasch vorzugehen. Wir selbst sind mit liturgischen Andachten, z. B. beim Nachmittags- oder Abendgottesdienste, an zweiten Festtagen und an den vielen Apostel- und Marienfeiertagen, welche eine schwäbische Specialität bilden, im Princip einverstanden. Es sind aber nebenbei von den Referenten etwas gar zu scharfe Worte bezüglich der Stellung der Predigt im evangelischen Gottesdienste gefallen. Wir haben weder Beruf noch Lust dazu, eine Lanze für die Herren Prediger einzulegen, zumal wenn Collegen in solcher Weise urtheilen, wie dies in Stuttgart geschehen; aber fragen möchten wir, ob sich derartige Angriffe gegen den Mittelpunkt des evangelischen Gottesdienstes mit dem protestantischen Princip vertragen? Glauben die Herren vielleicht dem Volke mit ihren liturgischen Andachten mehr zu bieten? Sie werden ihre Erfahrungen schon noch machen. In der katholischen Kirche verhält sich die Sache ganz anders. Hier dreht sich die ganze gottesdienstliche Handlung um das Mysterium des Opfertodes Christi; es ist ein Ereigniss, welches täglich der Gemeinde vorgeführt wird und zu welchem die entsprechenden Cultusgesänge ein nothwendiges Appendix bilden. Der Mittelpunkt des evangelischen Gottesdienstes ist und bleibt aber die Predigt, und der Gemeinde ist ihr Recht vollständig dadurch gewahrt, dass sie am Kirchengesange einzig und ausschliesslich sich bethätigt; ist am Orte selbst auch ein tüchtiger Kirchenchor, nun um so besser. Nun wäre es aber, wie schon oben berührt, Aufgabe der Kirchengesang-Vereine, auf eine Besserung des Gemeindegesangs hinzuarbeiten, ehe sie sich Aufgaben stellen, die vorderhand, wenn überhaupt, nicht durchzuführen sind. Dies können jedoch die Kirchengesang-Vereine auch wiederum nicht ausschliesslich, sondern hierher gehört vor allen Dingen, und Köstlin machte mit Recht auf diesen Cardinalpunkt aufmerksam, dass tüchtige Gesanglehrer und Chordirigenten herangeschult werden. Hier liegt, wie man zu sagen pflegt, der Hase im Pfeffer. Nicht mit Unrecht *) nannte der Redner den Staat daran, dass, nachdem er nun einmal das Kirchengut an sich gezogen habe, derselbe nun auch dafür zu sorgen und durch die Schulaufsichtsbehörden darüber wachen zu lassen habe, dass die evangelischen Volksschullehrer, aus deren Mitte die Kirche ihre Gesanglehrer und Organisten zu entnehmen genöthigt sei, die zu der Ausübung der kirchen-

Digitized by Google

musikalischen Functionen erforderliche Ausbildung in gründlicher und genügender Weise erhalten. *

Wir sind den Bestrebungen des Vereins bislang mit warmem Interesse gefolgt, wenn wir auch mit Vielem uns niemals einverstanden erklären konnten. Durch die anscheinenden Erfolge, Erfolge übrigens rein äusserlicher Natur, die den Weiterblickenden niemals berücken konnten, scheint der Verein sich jedoch nunmehr Aufgaben hingeben zu wollen, die weit über die Sphäre seines Könnens hinausgehen, und wenn man jetzt schon, nach wenigen Jahren, eine Commission beruft, um die Statuten eines allgemeinen deutsch-evangelischen Kirchengesang-Vereins auszuarbeiten und hierüber bereits im nächsten Jahre definitive Beschlüsse zu fassen, so bezeichnen wir dieses als einen entschiedenen Missgriff; es ist aber nicht nur ein Missgriff, sondern auch eine Ueberschätzung des bisher Geleisteten, eine Ueberschätzung der Kräfte. Man hätte zunächst abwarten sollen wie das Volk, die Gemeinden und auch die Oberkirchenbehörden — denn auf die bisherigen wohlwollenden Versicherungen derselben geben wir vorderhand gar nichts — sich im Ganzen stellen werden, wenn die Bewegung einmal wirklich in Fluss gerathen wird. Dann herrscht doch noch sehr viel Unklarheit über die Mittel und Wege, die eingeschlagen werden sollen, von der Möglichkeit der Ausführung ganz zu schweigen. Hüte man sich aber vor einer Centralisation des deutschen evangelischen Kirchengesanges, derartige Bestrebungen würden bittere Früchte tragen.

Nachschrift. Die schon so oft versuchte Centralisation oder Uniformirung des Gesanges in den deutsch-evangelischen Kirchen ist selbst in den günstigsten Zeiten nicht gelungen, wie sollte sie in der kirchlich gleichgültigen und zerrissenen Gegenwart zu Stande kommen? Die Ursachen davon werden also wohl so tief liegen, dass sie durch menschliches Wollen jetzt überhaupt nicht mehr zu heben sind. Den Schaden, an welchem der protestantische Gottesdienst leidet, erhielt derselbe schon zu Luther's Zeit und durch ihn selber. Wer die geschichtliche Entwicklung des evangelisch-lutherischen Gottesdienstes und die neueren Bestrebungen zu seinem »Ausbau« mit Theilnahme und zugleich mit Unbefangenheit verfolgt hat, der wird den Eindruck erhalten haben, dass hier Saaten auf einem Acker erzielt werden sollen, der bereits seit geraumer Zeit steril geworden ist. Luther nannte seinen Gottesdienst freilich noch Messe (»deutsche Messe«), aber dies hatte wesentlich eine theoretische Bedeutung; in Wirklichkeit war nicht das Abendmahl, sondern die Predigt der Mittelpunkt des Gottesdienstes, und so ist es geblieben, ja die weitere Entwicklung hat das Verhältniss noch schärfer und einseitiger gestaltet. Wenn ein beliebter Prediger vorhanden ist, füllt sich die Kirche, mag der musikalische Theil auch noch so elend sein, und die fromme Heerde erträgt einen solchen Zustand lebenslang. Dagegen würde die beste Musik auf die Dauer nicht im Stande sein, die Menschen anzuziehen, so lange sie mit Liturgie, Predigt und den übrigen kirchlichen Ceremonien verbunden ist. Es fehlt eben an einem belebenden Mittelpunkte und damit an einem wirklichen Zusammenhange; darin liegt der Grund. Selbst wenn die einzelnen Theile eines solchen Gottesdienstes sämmtlich gut und sogar vollendet gestaltet wären, würden sie nicht zu einander passen; eine gute (d. h. kunstvolle) Musik und eine gute Predigt vertragen sich nicht lange. Pastor und Cantor sind ganz alte Concurrenten.

Die Phrasen unklarer Köpfe und die Pläne streberischer Persönlichkeiten können eine seit Jahrhunderten eingewurzelte Schwierigkeit, über welche längst Gras gewachsen ist, nicht mehr heben. Man bleibe daher auf diesem Gebiete bei erreichbaren, von tüchtigen Cantoren selbst in Dorfkirchen auch täglich noch erreichten Zielen, die darin bestehen, dass Kirchenchöre die liturgischen Gesänge vortragen, passenden Falls (namentlich bei Festen) auch wohl Erwachsene einzeln oder in Chören hinzutreten, je nachdem die Mittel sich finden — aber Alles ohne Schablone und ohne generelle, vereinsliche Regelung: denn auf diesem Gebiete ist nichts zu regeln, weil hier nichts zu entwickeln ist.

Soll nun hiermit der fast unerschöpfliche Reichthum kirchenmusikalischer Werke abgethan sein? Mit nichten! Eben weil das, was wirkliche Kunst auf diesem Felde geschaffen hat, in liturgischer Umgebung nicht mehr zur Darstellung gelangen kann, müssen wir ihm seinen Platz sichern. Die Kirchen als religiöses Gemeinde-Eigenthum sind die passendsten und an den meisten Orten auch die einzigen Stätten für den grössten Theil der eigentlichen Kirchenmusik, die von dort aus ihre natürlichste Wirkung entfaltet. In dieser Hinsicht wird man noch vieles neu einzurichten oder das bereits Begonnene weiter auszubilden haben. Aber Alles muss auf musikalischem Grunde vor sich gehen, nicht auf liturgischem. Hier scheiden sich die Gebiete! Und von dieser Stelle aus sollten die Musiker den genannten Kirchengesangvereins-Bestrebungen ihren ganzen Widerstand entgegen setzen, um das Eindringen pfäffischer und damit unfreier Elemente in unsere Kunst zu verhüten.

Chr.

* Wie viele Jahre sollen denn diese Lehrer in Seminarien und anderswo auf ihre Ausbildung verwenden? und war soll sie später so bezahlen, wie es der langen Lehrzeit und der erlangten Fähigkeit angemessen ist? Der »Staat« d. h. die Steuerzahler? — Mögen diese Privatvereine zusehen, wie weit sie mit ihren Mitteln gelangen können, aber jeder Versuch, dem grossen Staatsbentel nahe zu kommen, sollte zurückgewiesen werden. Die Christen hier also die Protestanten haben in dieser Hinsicht nicht mehr Recht, als die Juden. Wenn letztere ihren Synagogengesang aufbessern wollen, sind sie ebenfalls ausschliesslich auf sich selber angewiesen. *D. Red.*

Berichte.

Leipzig.

Das vierte Gewandhausconcert (28. October) begann mit der hier längere Zeit nicht gehörten N. W. Gade'schen Ouvertüre »Nachklänge von Ossian«, einem stimmungsvollen in sich abgeschlossenen Tongemälde nach Art einer Vision: wie aus nebelhafter Ferne tauchen die Heldengestalten des alten Barden auf, ergehen sich in Kampf und Klage und versinken am Rande wieder in dämmernde Nacht. Ganz anderen Charakter trug die im Gewandhause zum ersten Mal gespielte B dur-Symphonie (Nr. 2) von Robert Volkmann. Sie bewegt sich in kleineren, der Serenade angenäherten, knappen Formen, aber sie schöpft ihren geistvollen Inhalt aus dem frisch pulsirenden Leben der Gegenwart, und zwar unverkennbar aus dem der ungarischen Nation; namentlich fesseln durch klangfarbenreiz auch die mannigfachen Imitationen. Was die Solisten betrifft, so ist zu Frau Schröder-Henfetangi aus Stuttgart der geschmackvolle Vortrag und die grosse Modulationsfähigkeit ihres Organs (hoher Sopran) lobend anzuerkennen, dagegen hätte sie unter den vorgetragenen Stücken (Recitativ und Arie aus »Jessonda«; Lieder von Brahms: »Geheimniss«, von A. Rubinstein: »Es blinkt der Thau« und von A. Ehmant: »Die Trepp' hinnter geschwungen«) das letztgenannte, ein Lied wie sie zu Hunderten in den Pulten und Hafften unserer Dilettanten ruhen, getrost den wohlverdienten Schlaf weiterschlummern lassen können; sie beeinträchtigte sich leider hierdurch den Schlusserfolg. Ferner führte sich der neue Concertmeister des Gewandhausorchesters Herr H. Petri mit folgenden Solovorträgen ein: Violinconcert von Beethoven, Adagio von Spohr, Polnische Nationaltanze von Xaver Scharwenka, und erwechte als gediegener Geiger einen sehr günstigen Eindruck. — Mit Ruhm bedeckte sich das Gewandhausorchester besonders im fünften Concert (8. November) durch mustergültige Ausführung der Beethoven'schen Coriolan-Ouvertüre und der D dur-Symphonie (ohne Menuett) von Mozart, sowie durch feinsinnige Begleitung zu Beethoven's G dur-Concert für Pianoforte, dessen Clavierpart keine Geringere als Fräulein Marie Krebs vertrat. Unübertrefflich war in der That die tech-

Digitized by Google

nische Meisterschaft, der lebensvolle Ausdruck, die Grazie und Innigkeit, mit denen die Künstlerin in edler Ruhe das Concert sammt den Originalcadenzen spielte. Den übrigen, meist technisch brillirenden Solostücken: Orgelstücke (D-moll) von J. S. Bach, für Pianoforte übertragen von L. Stark, Gavotte Op. 120 von C. Reinecke, D dur-Präludium von F. Mendelssohn-Bartholdy, fügte sie schliesslich eine Zugabe leichteren Kalibers bei («Am Springbrunnen» von Scholz). Noch sehr befangen zeigte sich Herr Poul Jensen, Hofopernsänger aus Dresden; recht angenehm wirkte zwar der Klang seiner Stimme, namentlich an lieblich-sanften Stellen, aber der Sänger muss künftig mehr aus sich heraussehen; unser Publikum ermunterte ihn durch Beifall zu energischem Fortstreben. Sein Programm bestand in einer Arie aus «Elias» von Mendelssohn («Es ist genug! So nimm nun, Herr, meine Seele») und Liedern von Franz Schubert («Sei mir gegrüsst»), Adolf Jensen («Am Ufer des Flusses, des Mantzanares») und C. Reinecke (Mellied).

ANZEIGER.

[344] Im Verlage von ***Julius Hainauer***, Königl. Hofmusikalienhandlung in Breslau, erschienen **soeben**:

Serenata

aus Op. 15

von **Moritz Moszkowski.**

A.	**Für Pianoforte zu 2 Händen**	ℳ 1. 50.
B.	**Für Pianoforte zu 4 Händen**	– 1. —
C.	**Für Pianoforte und Violine**	– 1. —
D.	**Für Pianoforte und Violoncello**	– 1. —
E.	**Für Streichquartett**	– 1. 50.
F.	**Für Orchester:** a. Partitur	– 1. 25.
	b. Stimmen	– 4. 25.

Neuigkeiten für gemischten Chor.

[342]

Baumfelder, Fr., Das Schloss im See. Ballade für gemischten Chor und Baritonsolo mit Clavierbegleitung.
Clavierauszug ℳ 4,—. Solostimmen 50 ₰. Chorstimmen (à 50 ₰) ℳ 3,—.

Bruch, Max, Op. 46, No. 9. Grosse Scene: „Woher am dunkeln Rhein", für Sopransolo und gemischten Chor mit Orchester aus der Oper «Loreley».
Clavierauszug ℳ 3,50. Chorstimmen (à 50 ₰) ℳ 3,—.
Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift.

Hofmann, Richard, Op. 36. Vier Lieder im Volkston.
Heft 1. Partitur und Stimmen ℳ 4,50. No. 1. Die Rosen. No. 2. Soldatenlied.
Heft 2. Partitur und Stimmen ℳ 4,—. No. 3. Frühlingssehnsucht. No. 4. «Willst du dein Herz mir schenken».

Müller, Richard, Op. 43. Vier patriotische Gesänge zum Gebrauche bei Festlichkeiten in höheren Schulen.
Partitur und Stimmen ℳ 2,40. Jede einzelne Stimme à 40 ₰.
(Ganz Deutschland hält die Wacht. — Selvum fac regem. — Alldeutschland. — Zum Geburtstage des Kaisers.)

Rheinberger, Josef, Op. 124. Waldblumen. Acht Lieder. Texte von F. A. Muth.
Heft 1. Partitur und Stimmen ℳ 2,50. Jede einzelne Stimme 40 ₰. (Abend am Meer. — Das Mühlrad geht im Lindengrund. — Erstes Wanderlied. — Scheiden.)
Heft 2. Partitur und Stimmen ℳ 3,—. Jede einzelne Stimme 50 ₰. (Zweites Wanderlied. — Sommernacht. — Aus den Alpen. — Alpenandacht.)

Taubert, Ernst Eduard, Op. 39. Zwei Stücke für Chor und Soli mit Clavierbegleitung.
No. 1. «Jubilate, Amen». Clavierauszug ℳ 1,50. Chorstimmen 45 ₰. Solostimmen 80 ₰. (Für dreistimmigen Frauenchor, Tenor- und Bass-Solo.)
No. 2. «Ständchen». Clavierauszug ℳ 1,50. Chorstimmen 60 ₰. Solostimmen 15 ₰. (Für gemischten Chor und Tenor-Solo.)

Leipzig. **C. F. W. Siegel's** Musikalienhdlg. (R. Linnemann).

[343] **Monatshefte für Musikgeschichte,**
herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, redigirt von *Rob. Eitner*. Preis des Jahrganges 9 ℳ. Verlag von **T. Trautwein** in Berlin.
Publication älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, vorzugsweise des 15. und 16. Jahrhunderts. Jahrgang 10—20 ℳ. Verzeichnisse der Drucke sind durch obige Musikhandlung zu beziehen.
Wer sich der Gesellschaft als Mitglied oder Subscribent anzuschliessen wünscht, melde sich beim Secretair Herrn **Rob. Eitner** in Templin (Uckermark).

Neue instructive Claviercompositionen

[344] von **Gustav Merkel.**

Im Verlage von ***Julius Hainauer***, Königl. Hofmusikalienhandlung in Breslau, sind soeben erschienen:

Gustav Merkel.

Op. 442. **Impromptu** für Piano zu 2 Händen . . . . ℳ 2,00.
Op. 443. **Stimmungsbilder.** Vier Clavierstücke zu 2 Händen.
No. 1. **Idylle** ℳ 1,50. No. 2. **Menuett** ℳ 1,50. No. 3. **Melodie** ℳ 1,75. No. 4. **Nocturne** ℳ 1,50.
Op. 446. **Bluetten.** Zwei Clavierstücke . . . . . à ℳ 1,00.
Op. 454. **Zwei Rondos** für Pianoforte.
No. 1. **Rondo amabile** ℳ 1,25. No. 2. **Rondo brillant** ℳ 1,25.
Op. 459. **Rhapsodie** für Pianoforte . . . . . ℳ 4,50.
Op. 461. **Lyrische Blätter.** 5 Clavierstücke.
No. 1. **Frühlingsbesuch** ℳ 0,75. No. 2. **Vögleln in den Zweigen** ℳ 1,00. No. 3. **Waldmannslust** ℳ 1,00.
No. 4. **Auf dem See** ℳ 0,75. No. 5. **Abendgesang** ℳ 0,75.

[313] Soeben erschienen in meinem Verlage:

3ième NOCTURNE

pour
Violon et Piano
composé
par
Emile Sauret.
Op. 17.
Pr. 2 Mark.

4ième NOCTURNE

pour
Violon et Piano
composé
par
Emile Sauret.
Op. 18.
Pr. 2 ℳ 50 ₰.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

Hierzu Verlagsmittheilungen Nr. 16 von Breitkopf & Härtel in Leipzig und eine Beilage von Steingräber Verlag, Hannover.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Rabensteinplatz 2. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 15. November 1882. Nr. 46. XVII. Jahrgang.

Inhalt: Compositionen von Richard Heuberger, Op. 1—15. (Schluss.) — Niederländische Organisten. I. Samuel de Lange sen. — Diez' Troubadours in neuer Ausgabe. — Musikalischer Verlag von Jul. Hainauer in Breslau (Compositionen von Heinrich Reimann, Adolf Wallnöfer und Ludwig Heidingsfeld). — Varesco's L'Oca del Cairo. (Fortsetzung.) — Anzeiger.

Compositionen von Richard Heuberger. Op. 1—15.

(Schluss.)

Auf dem Gebiet des Chorliedes für weibliche Stimmen versucht sich Heuberger in den als **Op. 4** erschienenen **drei Frauenchören** mit Clavierbegleitung. Die Texte liefern das Herbstlied von Tieck: »Feldeinwärts flog ein Vögelein«, Mörike's »Um Mitternacht« und »Neuer Frühling« von Otto Roquette. Nr. 1 und 3 sind dreistimmig und höchst einfach behandelt, während Nr. 2 Vierstimmigkeit und complicirtere Form zeigt. Obschon die schlummertrunkene Stimmung des Nachtgesanges in zartvertriebenen Farben gemalt ist, gehen wir den beiden anderen Liedern, namentlich dem ersten überaus anmuthigen den Vorzug, weil Inhalt und Form hier harmonischer in einander aufgehen.

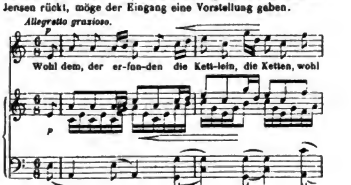
Weniger wir uns nun zu Heuberger's Sologesängen, so können dieselben durchschnittlich nicht als gleich gelungen bezeichnet werden wie die Chorlieder. Besonders in den früheren Heften zeigt sich eine gewisse Zerfahrenheit der lyrischen Tonsprache, ein Mangel an organischer Form, ein störendes Ueberwuchern des Clavier-Accompagnements, das um so mehr auffällt, je natürlicher und geschmeidiger die gleichzeitigen Chorgesangswerke gestaltet sind.

In **Op. 5** behandelt Heuberger **fünf Lieder**, von denen vier aus der Feder seines Lieblingspoeten Jul. Wolff stammen, während das letzte A. Böttger zum Verfasser hat. An der Spitze stehen die in neuerer Zeit viel componirten Strophen aus dem Rattenfänger von Hameln »An meiner Thür, du blühender Zweig«. Die Ueberschrift »Langsam, mit lebhaftem Vortrag« dürfte eher verwirren als orientiren. Der Gesang beginnt vielversprechend und wird von einem Begleitungsmotiv umrankt, das zu seinem liebewarmen Ausdruck wohl passt. Leider beeinträchtigt das Clavier im Verlauf die Cantilene allzu sehr. Auch erhält letztere selbst im Mittelsatz etwas pathetisch Geschraubtes, das uns kühl macht. Nr. 2 »Ich habe durchfahren das weite Land« ist kürzer gehalten und trifft den schmerzlich resignirten Ton der Dichtung gut. Doch entbehrt der Gesang auch hier jener straffern Gliederung, wie sie das Lied vor Allem verlangt. Weit mehr noch gilt letzteres freilich von dem dritten Gesang »Du rothe Ros' auf grüner Haid«, dessen fesselloses Schweifen in der Cantilene wie im Accompagnement stillos wirkt. Auch die Gesänge des zweiten Heftes »Von einem braunen Knaben« und das Osterlied »Die Glocken läuten das Ostern ein« sind von dem gerügten Mangel nicht frei zu sprechen, obschon dieser hier weniger auffällig zu Tage tritt und namentlich beim ersteren durch die schmerzliche Innigkeit des Schlusses verhüllt wird.

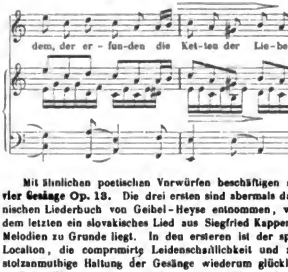
Einen künstlerischen Fortschritt bezeichnen die **fünf Lieder Op. 9**, die, mit Ausnahme eines einzigen, wiederum Wolff'sche Gedichte und der Mehrzahl nach heitere, dem Naturell Heuberger's unstreitig besser zusagende Stoffe behandeln. Nr. 1 »Zwei Sterne machen mich jung und alt« bringt die Liebessehnsucht des Sängers zu schönem Ausdruck. Weniger befriedigt Nr. 2 »Steige auf, du goldne Sonne«, dessen Schwung die allzu sehr befrachtete Begleitung lähmt. Dagegen ist der phantastische Ton in dem Ständchen »Weisse Mondesnebel schwimmen« von Th. Storm vorzüglich getroffen. Der zarten, schöngeschwungenen Melodie geht hier ein Accompagnement zur Seite, das sie wie neckische Schatten umgaukelt. In den Liedern »Willekumm« und dem bereits von uns erwähnten »Ein lustig Zechen« fühlt sich Heuberger in seinem Element. Beide klingen kecklustig, wie es der feuchtfröhliche Humor verlangt, aus dem die Strophen hervorgetrieben. Und wie der Inhalt sich lebensvoller gestaltet, erscheint hier auch die Form glücklicher organisirt, als in den anderen Gesängen. Namentlich das Strophenlied »Ein lustig Zechen« ist so recht aus einem Guss und muss einem tüchtigen Sänger die willkommenste Aufgabe darbieten.

Die **drei Lieder** nach Gedichten aus Geibel-Heyse's »Spanischem Liederbuch« **Op. 12** hat Heuberger »seiner lieben Braut« gewidmet, und wohl mag der Gedanke an die Geliebte die Herzlichkeit der Weisen erhöht haben. In Nr. 1 »Wandern geht mein Liebster« und Nr. 3 »Komm, o Tod, von Nacht umgeben« behandelt der Componist ernst gestimmte Gesänge, deren südländischen Charakter er durch eine gewisse Leidenschaftlichkeit des Ausdruckes hervorhebt. Den Preis verdient indess unstreitig die zweite Nummer »Marinilla« (»Wohl dem, der erfunden die Ketten der Liebe«). Von der Feinheit des Tons und der melancholischen Grazie, welche dies Liebeslied durchhaucht und es an die Seite der Spanischen Gesänge von Schumann und Jensen rückt, möge der Eingang eine Vorstellung geben.

Allegretto grazioso.



Digitized by Google



Mit ähnlichen poetischen Vorwürfen beschäftigen sich die vier **Gesänge Op. 13.** Die drei ersten sind abermals dem spanischen Liederbuch von Geibel-Heyse entnommen, während dem letzten ein slovakisches Lied aus Siegfried Kapper's Slav. Melodien zu Grunde liegt. In den ersteren ist der spanische Localton, die comprimirte Leidenschaftlichkeit und zugleich stolzanmuthige Haltung der Gesänge wiederum glücklich getroffen. Während Nr. 1 »Trübe geht der Wasser Lauf« und Nr. 2 »Bitt' ihn, o Mutter, o bitte den Knaben«, die Liebesgluth des Mädchens in freiem melodischen Erguss schildern, ist Nr. 3 »Sagt, seid Ihr es, freier Herr« mehr declamirt als gesungen. Ein humoristischer Zug mischt sich hinein, und die Triller am Schluss jeder Strophe gemahnen eben so sehr an spöttisches Gelächter als Castagnettenklang. Weniger befriedigt der letzte Gesang »Die Wolke«. An diese düstere Ballade verschwendet Heuberger einen Farbenreichthum, der von vorn herein die Einheit der Stimmung beeinträchtigt und zerstreuend wirkt. Zudem stumpft die Gleichmässigkeit des emphatischen Tons die dichterischen Pointen ab und schmälert den Effect der zahlreichen gelungenen Partien der Composition.

Unbedingteres Lob verdient das neueste **Liederheft** Heuberger's **Op. 15**, das wir für seine beste Leistung auf diesem Gebiet erklären müssen. Die Stoffe geben auch hier italienische Gesänge in Uebersetzungen von Heyse, Gregorovius und Engel ab, in die sich als Nr. 2 ein Gesang des Hafis, verdeutscht von Bodenstedt, mischt. Ein Hauptvorzug dieser Lieder liegt in ihrer übersichtlichen formalen Gliederung, in der concisen Fassung ihres Stimmungsgehaltes. Auch die Begleitung steht hier überall im richtigen Verhältniss zum Gesang; sie stützt ihn und verleiht dem Ganzen vertiefte Farbe, ohne den melodischen Contour zu beeinträchtigen. Gleich die italienische Serenade »Ein Ständchen euch zu bringen, komm' ich her« Nr. 1 giebt den halb zärtlichen, halb schalkhaften Ton des Liebesliedes, das sich über leisen Guitarrenklängen erhebt, aufs anmuthigste wieder. Ein reizendes Pendant dazu bildet Nr. 3, in welcher das Mädchen dem vor ihrem Fenster auf- und abgehenden Knaben zu verstehen giebt, dass ihr Gesang einem ganz Andern gelte als ihm. Der Parlando-Ton, wie die Mischung von Neckerei und Innigkeit, ist hier überaus glücklich getroffen. Graziös klingt die im Walzerrhythmus gehaltene Nr. 4 »Dies ist mein Weg«, die wiederum einen analogen Stoff behandelt. Doch stehen die beiden ernstern, innige Liebessehnsucht ausdrückenden Gesänge Nr. 2 und 5 »O Morgenwind« und »O Sonne, du liebste« keinesweg hinter den übrigen zurück. Im Gegentheil möchten wir das letzterwähnte für das schönste Lied erklären, das Heuberger bis jetzt veröffentlicht hat. Für eine Mezzosopran- oder Altstimme berechnet, offenbart es bei aller Schlichtheit einen Klangzauber, der unmittelbar an Franz Schubert gemahnt. Möge Heuberger seinem grossen Landsmann in künftigen Schöpfungen eben so nahe kommen und die Erwartungen, welche sein jüngster und frischester Liederstrauss erweckt, in Erfüllung gehen lassen!

Zum Schluss haben wir noch der Orchesterwerke des Componisten zu gedenken. **Die Nachtmusik** für Streichorchester **Op. 7** ist eine frisch empfundene, die Klangfarben der Streichinstrumente sinnig verwerthende Tondichtung. Sie beginnt mit einem B dur-Allegretto von sehr anmuthiger Haltung. Die Verdoppelung der Bratschen vermehrt den Reiz des träumerischen Halbdunkels, in welches Heuberger den echt serenadenhaften Satz getaucht hat. Energisch contrastirt damit der zweite Satz, ein scherzoartiges *Allegro vivace* aus D-dur, dessen übermüthiges Treiben übrigens von einem langsameren, sehr melodischen G dur-Trio unterbrochen wird. Ein *Andante* aus Ges-dur (9/4-Rhythmus) schliesst sich an; in diesem Liebesgedicht voll süsser Zärtlichkeit erreicht Heuberger durch Theilung der Violen und Celli eine besonders schöne Klangwirkung. Den Schluss bildet ein *Presto* aus B-dur, dessen Hauptsatz ungestüm genug dahinbraust, während das zartgebundene B dur-Trio nochmals sanfteren Vorstellungen Raum giebt.

Ein ebenso anmuthiges, Henberger's feinen Klangsinn abermals documentirendes Werk tritt uns in den **Variationen** über ein Thema von Franz Schubert für Orchester **Op. 11** entgegen. Das Thema hat der Componist dem zweiten Satz (*Andante con moto*) der vierhändigen Claviersonate Op. 30 von Schubert entnommen. Es wird vom Streichquartett allein vorgetragen und stimmt in Tonart (D-moll) und Satz genau mit dem gleichfalls vierstimmig behandelten Original überein. In der ersten Variation bestreiten zwei Flöten und zwei Clarinetten alternirend den Gesang, während das Streichquartett mit leisen Pizzicatoschlägen die Harmonie andentet. Variation 2 ist ein *Allegro* im 6/8-Rhythmus, der dem Thema ein entschlossenes, keckvordringendes Gepräge verleiht. In der dritten Variation wird die Melodie von Cellis und Contrabässen vorgetragen, während die übrigen Streichinstrumente, tiefere Holzbläser und Hörner accompagniren. Die vierte Variation bildet ein reizendes *Allegro* im 9/8-Rhythmus. Zweite Geigen und Bratschen lassen das Thema erklingen; die ersten ziehen con *sordini* mit lieblichen Arabesken darüber hin. Im Verlauf betheiligen sich auch Flöte und Clarinette an der Cantilene, bis zuletzt den Streichern allein das Wort bleibt. Im Gegensatz zu diesem heiter graziösen Gebilde hat die fünfte Variation mit ihren Synkopen und starken dynamischen Gegensätzen etwas Leidenschaftliches, düster Beklommenes. In der sechsten Veränderung trägt ein Solohorn die Melodie vor, während die Streichinstrumente dieselbe bald aufnehmen, bald blos begleitend daneben gehen. Variation 7 ist ein *Allegro energico* im 12/16-Takt, dessen Gesang hauptsächlich in Fagotten, Bratschen und Cellis liegt. Die achte Variation beginnt mit einem *Andante* im 9/8-Rhythmus, in welchem zunächst wiederum die Streichinstrumente herrschen, in der aber auch Hörner und Clarinetten solistisch auftreten. Der Satz geht dann in ein leichtbeschwingtes *Allegro* über und mündet schliesslich in das Finale aus, ein längeres *Presto* im 3/8-Rhythmus, das von prickelndem Reiz und schöner Steigerung ist.

Gerade diese Orchesterarbeiten bewähren Heuberger's Phantasiefrische und coloristisches Talent in hervorragendem Maasse. Möge die heitere Muse des Künstlers uns weiterhin viel Schönes, Geist und Sinne gleichmässig Erfreuendes spenden.

A. Niggli.

Niederländische Organisten.

I. Samuel de Lange sen.*)

Unter den jetzt lebenden gediegenen Organisten der Niederlande nimmt sicher Herr S. de Lange sen. einen ehrenvollen Platz ein; derselbe hat sich nicht allein durch seine seit vielen

*) In Nr. 39 Sp. 656—57 wurde die Orgelsonate Nr. 4 von die-

Digitized by Google

Jahren statthabenden Orgelconcerte als ein sehr tüchtiger Orgelspieler bewährt, sondern auch durch verschiedene im Druck erschienene Orgelcompositionen bewiesen, viel natürliche Anlagen und Gabe als Componist zu besitzen.

Samuel de Lange sen., geboren am 9. Juni 1811 zu Rotterdam, war bis zu seinem 17. Jahre Lehrling bei dem Orgelbauer Richner zu Rotterdam. Schon in seiner frühesten Jugend zeigte sich Liebhaberei für die Musik und er erhielt bis zu seinem 10. Jahre Clavierunterricht von Pruys, Organist bei der evangelisch-lutherischen Gemeinde zu Rotterdam, darnach bildete er sich weiter als Organist und Pianist unter Leitung von J. B. Bremer, Organist bei der wallonischen, später bei der evangelisch-lutherischen Gemeinde zu Rotterdam.

Im Jahre 1827 wurde de Lange als Adjunct-Organist bei der evangelisch-lutherischen Gemeinde in seiner Vaterstadt ernannt, während er inzwischen dem Clavierspiel bei Carl Mühlenfeldt und den theoretischen Studien bei T. Hommert seine ganze Aufmerksamkeit gewidmet hatte. Im Jahre 1830 wurde de Lange zum Stadtglockenspieler ernannt und 1833 erfolgte seine definitive Ernennung als Organist bei der wallonischen Gemeinde zu Rotterdam. 1854 wurde ihm die Ernennung als Organist an der Zuider- (d. h. Süd-) Kirche und 1864 an der Grossen oder St. Laurenzkirche zu Rotterdam.

Als Lehrer im Gesangunterricht wurde de Lange 1844 an der neu errichteten Musikschule, der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst, Abtheilung Rotterdam, ernannt, und 1874 wurde er als Nachfolger seines Sohnes S. de Lange jun., als Lehrer an der Orgelklasse von obengenannter Gesellschaft angestellt.

In seinen früheren Jahren trat de Lange öfter als Solo-Pianist mit vielem Beifall in den Concerten seiner Vaterstadt auf. Seit seiner Ernennung als Organist an der Grossen Kirche giebt derselbe geregelte Orgelconcerte, in welchen er die Werke der grossen Meister für Orgel mit vielem Beifall vortrügt, und ist derselbe ferner noch stets als Lehrer im Gesang, Clavier- und Orgelspiel thätig.

Im Jahre 1877 wurde de Lange das seltene Glück zu Theil, sein 50jähriges Organisten-Jubiläum zu feiern, bei welcher Gelegenheit ihm seitens der Prediger und des Kirchenraths seiner Gemeinde, von dem Vorstand der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst, sowie von Collegen, Schülern und Freunden sehr viele und kostbare Beweise von Anerkennung überreicht wurden; und von Sr. M. dem Könige wurde er an diesem Tage zum Ritter der Eichenkrone ernannt. Sein College Litzau, dessen Biographie wir in der nächsten Fortsetzung dieses Aufsatzes mittheilen werden, widmete ihm bei dieser Gelegenheit ein Werk: Einleitung, Variationen und Choral mit Fuge über ein Sterbelied aus dem 16. Jahrhundert für die Orgel, Op. 12.

Seine drei Söhne, die ihre musikalische Leitung hauptsächlich ihm zu danken haben, sind S. de Lange jun., Professor für Orgel an dem Conservatorium zu Köln, D. de Lange, Musikdirector zu Amsterdam und Allgemeiner Secretair der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst, und W. C. de Lange, Organist und Musiklehrer zu Rotterdam.

Bis jetzt sind von de Lange im Verlage bei G. Alsbach & Co. und W. F. Lichtenauer in Rotterdam erschienen:

Zwei Nocturnen; drei Walzer für Piano; drei Lieder für drei Frauenstimmen; Einleitung und Variationen über das Niederländische Volkslied »Wien Neêrlands bloede für Orgel; vier Phantasie-Sonaten für Orgel; ein Adagio für Violine und Orgel; eine Elegie für Violine und Orgel; ein Andante für Violoncell und Orgel; ein Andante für Orgel; ferner mehrere Transcriptionen für Orgel und zuletzt 12 Kinderlieder für eine Singstimme mit Piano.

---

sem Componisten angezeigt, dabei der Autor aber mit dem gleichnamigen, in Köln lebenden Sohne desselben verwechselt und letzterem jene Composition zugeschrieben, was hiermit berichtigt wird. Obige Lebensnachrichten sind die ersten, welche über *S. de Lange den Vater* wenigstens in Deutschland veröffentlicht wurden.

D. Red.

Dies' Troubadours in neuer Ausgabe.

Leben und Werke der Troubadours. Ein Beitrag zur näheren Kenntniss des Mittelalters von **Friedrich Dies.** Zweite vermehrte Auflage von **Karl Bartsch.** Leipzig, Joh. Ambr. Barth. 1882. XVI u. 506 Seiten 8. Pr. 10 *M.*

Der verstorbene Prof. Diez, seiner Zeit der erste Kenner der provençalischen Literatur, veröffentlichte zwei Werke von bleibender Bedeutung »Die Poesie der Troubadours« (1826) und »Leben und Werke der Troubadours« (1829), welche uns dieses Sprach- und Dichtungsgebiet eigentlich erst erschlossen haben. Von beiden veranstaltet ein hervorragender Gelehrter desselben Faches, Herr Prof. Bartsch in Heidelberg, jetzt neue Auflagen, und wir wollen nicht versäumen, auch die musikalischen Kreise auf diese grundlegenden Werke aufmerksam zu machen. Die Troubadours sind so eng mit der Ausbildung der Tonkunst verflochten, dass alles, was sie angeht, selbst dann noch für den Musiker von Interesse ist, wenn es auch direct mit Musik nichts zu thun hat. Die von ihnen eingeführten oder doch zur Vollendung und allgemeinen Anerkennung gebrachten Dichtungsformen haben in der Geschichte der Musik Spuren hinterlassen, welche nie zu verwischen sind. Die musikalische Melodie verdankt diesen Sängern ausserordentlich viel und selbst um die Ausbildung der Harmonie waren einige von ihnen mit Erfolg bemüht; die von ihnen benutzten Musikinstrumente bilden ebenfalls ein merkwürdiges Kapitel in der Geschichte dieser Kunst. Man wird also hieraus ermessen können, welchen Werth es selbst für Musiker hat, ein Werk zu besitzen, dem mit unbedingtem Vertrauen gefolgt werden kann. Diez war ein echter Gelehrter, der über nichts schrieb, was er nicht völlig erforscht und durchdrungen hatte. Seine Darstellung ist lichtvoll und wohlthuend in ihrer reinen Sachlichkeit; mit schönen Phrasen operirt er nicht. In diesen Schriften, sagt er im Vorwort, »habe ich mich unterschrieben, nicht räsonnirend verhalten wollen, wobei es mein Augenmerk blieb, ein reines Bild des Gegenstandes zu geben.« Und weiterhin: »Die goldne Regel der Einfachheit ist eben in unseren Tagen, wo der Strom der Literatur so sehr angeschwollen, mehr als je zu beherzigen.« (S. IX.) Das ist 1829 geschrieben, dürfte aber heute noch weit mehr gelten, als damals, denn erst seit jener Zeit ist die bombastische Literatur üppig ins Kraut geschossen. Gelehrte von der einfachen Grösse eines Diez, Bopp, Lachmann und ähnliche können jetzt nicht oft genug als Muster aufgestellt werden, sowohl für Untersuchungen wie für die Darstellung derselben, denn ihre reine ungeschminkte Sachtreue ist das Resultat von zwei gleich vorzüglichen Geisteskräften — dem kritischen Scharfblick und dem zu festen Grundsätzen durchgebildeten Sinne für Wahrheit.

Dem Herausgeber sind wir zu Dank verpflichtet, dass er die köstlichen Werke von Diez den Zeitgenossen aufs neue zugänglich gemacht hat.

Chr.

Musikalischer Verlag von Jul. Hainauer in Breslau.

Unter denjenigen grösseren Handlungen, welche einen mannigfaltigen Verlag auf eine sehr ansprechende und geschmackvolle Weise vor die Oeffentlichkeit bringen, nimmt die

Digitized by Google

genannte Firma einen hohen Rang ein. Alles ist äusserlich so einladend, dass man es mit Vergnügen in die Hand nimmt.

Heinrich Reimann führt uns Opus 1 bis 5 vor, welche lauter ein-, zwei- und vierstimmige Gesänge enthalten. Er beginnt mit *Vier Liedern* (Op. 1. *M* 2. 50), die sich über das Gewöhnliche erheben und grosse Gewandtheit im Claviersatz bekunden. Opus 3 schliesst sich ihnen mit *Für f Liedern* (Preis *M* 2. 50) an, die von ungleicher Länge sind, ohne dass die Behandlungsart dadurch eine wesentlich verschiedene geworden wäre, mit Ausnahme des letzten, welches ein »Kinderlied« ist oder wenigstens sein soll. *Vier Lieder* bilden Opus 4 (Preis *M* 2. 25), und hiermit ist das, was dieser Componist an einstimmigen Gesängen publicirt hat, vorläufig zu Ende. In diesem letzten Heft zeigt sich kein Fortschritt gegen die früheren; es sind zwar grössere Anläufe genommen, aber gerade diejenigen Stücke, in denen solches geschah (Op. 4, Nr. 4 und 2), müssen wir als verfehlt bezeichnen. Wie schon bemerkt, schaltet der Autor im Claviersatze mit grosser Leichtigkeit, aber sein Gesang ist mit allen Mängeln behaftet, welche die moderne Lied-Schablone mit sich zu bringen scheint. Gerade da, wo der Componist recht ausdrucksvoll zu sein vermeint, kann man ihm in der Führung der Gesangmelodie die grössten Fehler nachweisen. Die *Drei Duetten für Frauenstimmen* (Op. 2. *M* 2. 50) nahmen wir denn auch (da ein talentvoller Anfänger stets unsere besondere Theilnahme in Anspruch nimmt) nicht ohne Besorgniss zur Hand, und können nach Durchsicht derselben nur bedauern, dass der Composition für zwei duettirende Stimmen nicht wirklich fachmässige Studien im Duettsatz vorausgegangen sind. Was uns hier geboten wird, ist das Product eines begabten Dilettanten, der von dem, was gesanglich wirksam und wohlklingend ist, noch keine geläuterte Vorstellung hat. Wir könnten Duette eines bekannten und sogar berühmten Sängers anführen, die fast noch schlechter klingen, als diese Reimann'schen. Daraus geht hervor, dass selbst ein gesuchter Lohnsänger ein kümmerlicher Duettencomponist sein wird, wenn er den Vocalsatz nicht gründlich studirt hat. Die *Vier Lieder für gemischten Chor* (Op. 5. *M* 1) lassen ebenfalls bedauern, dass der Autor eine Schule besucht hat, in welcher Niemand über den beschränkten modernen Zaun hinüber blickt. Es wäre wirklich zu wünschen, dass sich einige klare Köpfe unter den Jüngeren bald von diesen Fesseln losmachten.

Adolf Wallnöfer bringt *Lieder und Gesänge für eine mittlere Stimme* (2 Hefte à *M* 2), mit denen er bereits sein Opus 32 erreicht hat. Er schreibt und publicirt ziemlich schnell, aber ein etwas langsameres Tempo möchte nicht schaden, denn wir können uns nicht überzeugen, dass seine Producte bestimmt sind, einem längst gefühlten Bedürfnisse abzuhelfen.

Von **Ludwig Beidingsfeld** kann man namhaft machen: ein *Lied* »Fliega Vogel«, Op. 11 (*M* 0,75); *Drei Lieder*, Op. 21 (*M* 1.75), und *Zwei Lieder*, Op. 22 (*M* 1.75) — lauter einstimmige Lieder mit Clavierbegleitung. Das »Fliege Vogel« Op. 11 ist ein der Art eines Volksliedes gesetzt; der Autor kann aber versichert sein, dass es niemals ein Volkslied werden wird. Gewisse einfache melodische Züge sind auch in den übrigen, breiter angelegten Liedern vorherrschend; aber die Kraft, aus solchen Elementen einheitliche Bilder zu gestalten, scheint nicht in gleichem Maasse vorhanden zu sein. Stücke wie Op. 21, Nr. 2 unterliegen gesanglich wie compositionell den grössten Bedenken. Und wenn Op. 22, Seite 4 »Weiss nicht, was ich lange darnach, als der Stern erloschen, spräche ausdrucksrichtige Declamation sein soll, so bole der Kukuk den »dramatischen« Ausdruck. Derartige Melodien machen die Stimmen müde, das ist ihre einzig sichere Wirkung. — Auch eine *Ballade für Pianoforte* Op. 20 (*M* 2. 25) schenkte Herr Heidingsfeld uns. Auf diese machen wir die Clavierspieler aufmerksam, sie wird ihnen Vergnügen bereiten, denn es ist ein effectvolles Stück, schön geformt und abgerundet.

(Schluss folgt.)

VARESCO's L'Oca del Cairo,

nach der Originalhandschrift herausgegeben von **Paul Graf Waldersee.**

L'Oca del Cairo.
Dramma giocoso per Musica.

(Fortsetzung.)

Scena IX.

Celidora e detta.

Celidora. *Eccomi, or vanne; la Custode or' ora*
Verrà al giardino e già di te mi chiese.
Ti seguirò frappoco.

Lavina *Io vado, e intanto*
Osserva attentamente
Se giunge colla gente a far il ponte
Calandrino mia speme.

Celidora. Si, si, và pur, qui torneremo insieme. (Lavina parte)

Aria.

Celidora. *Due tenere Zitelle,*
Buonine, innocentine
Oppresse dalle stelle
Trovaro al fin pietà.
Due vittime meschine
D'invidia e gelosia
D'un vecchio, d'un' Arpia
Saranno in libertà.
Saranno Spose,
A lor piacere
E chi s' opposse
Starà a vedere.
O questa si è una cosa
Grasiosa in verità. (parte)

Scena X.

Apartamento di Don Peppo.

Calandrino, Aurelia e Chichibio nell' Anticamera.

Calandrino. *Ve 'l dissi, e ve 'l ridico: in questa sera*
Sposi felici voi sarete, e ricchi,
Altrettanto promettevi Biondello,
Purchè con qualche imbroglio
Facciate, che il Marchese
Non possa uscir di Casa fin, ch' il ponte
Termanato non sia.
Men vado, or nota v' è la mente mia. (parte)

Aurelia. *Chichibio.*

Chichibio. *Aurelia.*

Aurelia. *Udisti?*

Chichibio. *Udii. Noi Sposi?*

Aurelia. *Anni ricchi, e felici. O qual contento!*

Chichibio. *Oh questa me la godo.*

Aurelia. *E tu, Sposino,*
Sarai ancor geloso?

Chichibio. *Io no'l so dirti.*

Aurelia. *Verrà poi il Parrucchiere?*

Chichibio. *Obò.*

Aurelia. *Il Sartore?*

Chichibio. *Questo nemmen.*

Aurelia. *Ma chi mi vestirà?*

Digitized by Google

Chichibio. *Tu stessa.*
Auretta. *Ma la chioma*
Chi mi pettinerà?
Chichibio. *Io.*
Auretta. *Ma quest' è poco. E il Calzolajo,*
Il Marchese?
Chichibio. *Verrà due volte all' anno.*
Auretta. *Più non ti voglio; troppo sei tiranno.*
Chichibio. *Via via, s' aggiusterem, andiamo, andiamo,*
Giacchè la sorte è qui, non la perdiamo. (partono)

Scena XI.

Don Pippo, ch' esce da una porticina segreta travestito in abito rozzo, che si va rassettando.

Don Pippo. *Nobilissime carni, perdonate*
Se or di rustico cencio vi ricopro.
Per poco sol l'adopro,
Finchè incognito passi alla mia Rocca.
In questo estremo giorno più che mai
Dall' insidie guardarla,
E attento visitarla mi conviene.
Chi mai la fa a Don Pippo
Lo stimo certo più d'un Aristippo.

Scena XII.

Veduta antecedente della Rocca.

Calandrino e Biondello con Falegnami, che portano le Legna per il ponte, poi Celidora e Lavina salite per mezzo d'una Scala a mano sopra le mura, indi Chichibio ed Auretta, alla fine Don Pippo colle Guardie della Rocca.

Finale. *)

Calandrino. *Su via putti, presto, presto*
Impiantate i cavalletti,
E le travi
Colle chiavi
Rassodatele a dover.
Biondello. *Capomastro, siate lesto,*
Solo un' asse vi s' assetti
Senza chiassi
Purch' io passi
Senza avervi da cader.
Lavina. *Corri, corri Celidora,*
Qui si suda e si lavora
Per la nostra libertà.
Celidora. *Bravi, bravi, allegramente,*
Già vi manca poco, o niente,
E contento ognun sarà.
Lavina e Calandrino, a 2 *A quel vecchio maledetto / Mostreremo i fichi freschi*
Celidora e Biondello, a 2 *E quel Conte Lionetto / Con gran naso resterà.*
Celidora, Biondello, Lavina e Calandrino, a 4 *Se la godremo / Poi questa sera, / E rideremo / In verità.*
Celidora e Lavina, a 2 *Ma se il Marchese / Ci arriva addosso, / A nostre spese / Si riderà.*
Auretta. *Miei Signori, oh guai, oh guai!* (frettolosa)
Biondello. *Cosa dici? che mai fu?*
Chichibio. *Il Padrone è già sortito.*
Auretta. *Il Marchese non c' è più.*

Calandrino. *Sarà forse andato in Fiera*
A comprare qualche cosa
Per Lavina sua Sposa,
Qui venir non penserà.
Celidora, Lavina e Biondello, a 3 *Ma, se pur venirci pensa, / Poichè il Diavol non fa festa, / Io scommetto la mia testa, / Che ognun mal la passerà.*
Chichibio. *Andiam spiando*
Auretta mia
Per ogni via
Della Città.
Auretta. *Andiam. Se a caso*
Qui 'l caccia il vento,
In un momento
Saremo quà. (partono, poi ritornano)
Don Pippo. *Corpo di Satanasso!* (da se, di lontano)
Cosa vuol dir quel chiasso?
Che diavol si lavora?
Che gente è quella lì?
Celidora, Biondello. Lavina e Calandrino, a 4 *Ma il ponte non va avanti, / Per gli uomini son tanti, / Travaglian più d'un ora. / Che gente è questa qui?*
Don Pippo. *Fuora Guardie della Rocca* (verso la porta della Rocca) *Collo spiedo, e colla rocca,*
Ite meco, e quei bricconi
Siate preste ad arrestar. (Auretta e Chichibio corrono.)
Auretta, Chichibio, Celidora, Lavina, Biondello e Calandrino, a 6 *Viene la guardia / Ah siam traditi, / Siamo spediti, / Ahimè, ahimè!*
Don Pippo con gli altri, a 7 *Non c' è più tempo, / Non c' è ragione, / Andar prigione / Conviene affè.*
Don Pippo. *Io sono offeso:*
La mia Eccellenza
La prepotenza
Soffrir non dè.
E voi pettegole (alle Ragazze)
La pagherete
V' accorgerete
Dopo il suppè.
Lavina. *Io cercavo il cardellino*
Che di gabbia mi fuggì.
Celidora. *Ascoltavo un canarino,*
Il cui canto mi rapì.
Don Pippo. *Voi tacete, siete pazze,*
Questa è tutta falsità.
Tutti gli altri. a 6 *Non han colpa le Ragazze, / Tu sei pazzo, già il sa.*
Don Pippo. *Su via, Guardie, li prendete,*
In prigion li conducete.
Tutti gli altri. *Se voi Guardie vi movete*
Il bastone proverete
Tutti. a 7 *Ed ognun si pentirà.*
Don Pippo. *Alto, all' armi, o miei Soldati,*
Orsù via, venite a' fatti.
Tutti gli altri. a 6 *Resteranno minchionati; / A restar saremmo matti. / Si vedrà chi vincerà.*
(scappano tutti via, a la Guardie con Don Pippo gli corrono dietro.)

Fine dell' Atto Primo.

*) Handschriftlicher Zusatz von Mozart: Scena XV. Mozart's Werke Serie 24 Supplement Nr. 37. Seite 22. Leipzig, Breitkopf & Hartel.

Digitized by Google

Atto Primo. *)

Scena IV.

Dopo il verso di Chichibio : »Con potenti sospir, e poi lasciarlo«.

Calandrino. *Già aperta è la famosa*
Solennissima Fiera,
Che sol per questa sera
Quel vecchio rimbambito di Don Pippo
Convocò da ogni parte, affinchè fosse
Spettacolo pomposo alle sue nozze,
E a quelle della Figlia;
Ma non fia meraviglia,
S'ei, che cerca lo scorno di Biondello,
Cadrà nel trabocchello come certi
Pifferi di montagna sciagurati,
Che iti per pifferar fur pifferati.
Ch' ei dorma ancor non credo.

Aurelia. *Sentiremo a momenti*
Lo svegliarin etc.

Atto Primo.

Scena VI.

Dopo il verso di Chichibio : »Io verrò poi«. seguita.

Chichibio. *Quanto meglio staresti Auretta mia*
Chiusa con Celidora, e con Lavina
In quella Torre. Il Mondo al fin direbbe,
Come si dice ognora:
Don Pippo a Celidora
Non vuol Sposo Biondello,
Ma il Conte Lionetto. Essere Sposo
Vuol Don Pippo a Lavina, e n' è geloso.
Or ci saria la coda;
Direbbesi, ch' è moda
L'intendersi fra loro
I Servi, ed i Padroni; onde d'accordo
Tengono là in prigion le lor Ragazze,
E il Servo, ed il Padron son teste passe.
Spira oggi l'anno appunto, che Biondello
Al Marchese giurò d'entrar con arte,
O con denaro in quella Torre, e poi
Celidora sposar. Don Pippo astuto
Rise, e disse di sì.
Biondello è ancora qui. Stiamo a vedere,
S'oggi riesce al fin. Biondello mio,
Lasciala, te 'l dich' io, lasciala in Rocca:
Meglio forse sarà se non ti tocca.

Aria.

Ogni momento
Dicon le Donne: etc.

Siegue subito la Scena VII.

Veduta interiore della Rocca. Camera di Celidora nella Rocca stessa. Celidora e Lavina, che ricamano.

Cavatina.

Celidora. *Dura sorte d'una Amante,*
Che si nutre di speranza,
E se vien l'estremo istante,
Dubitare deve ancor!
S'egli pasce d'incostanza,
Perderà i suoi servi Amor.

Lavina. *A me tocca lagnarmi, e non a voi*
Amabil Contessina. (scherzando)
Non è poi gran rovina, e a tutto male,
Se la forza prevale,
E un giovine perdete,
D'altro giovine al fin Sposa voi siete;
Ma a me così non va:
Per mia fatalità
S'io perdo Calandrino,
Ad un vecchio m'accoppia il rio Destino.

Celidora. *Marchesina mia cara, o Mamma mia!* (con dolce Ironie)
Altro per me non v' è fatto a penello,
Che il mio dolce Biondello, e s'io lo perdo,
Altri dell' amor mio non si lusinghi:
Pria passerà solinghi
Rinchiusa in questa Rocca i giorni miei.
E d'altro io non sarei s'io fossi Europa,
E scendesse per me Giove qual toro.
Unico mio ristoro
Egli è, che il Conte Lionetto è savio,
Nè ancora mai riposse
A quanto il Padre mio già gli propose.
Ama la libertà, vuol viver solo,
Segue il proverbio antico,
E so, che ad un Amico
Più d'una volta già s'ha dichiarato:
Meglio è esser sol, che mal accompagnato.

Lavina. *Contessina mia Figlia . . .* (come sopra)

Celidora. *Ah tralasciamo*
Questi titoli vani.

Lavina. *Io sol m'avvezzo*
Così a chiamarvi in caso . . .

Celidora. *In ogni caso noi saremo amiche.* (si baciano)

Lavina. *Dunque, Amica, per te se v' è un ristoro,*
Niun ci sarà per me?

Celidora. *Sì, la speranza.*
Ah sì, che i fidi Amanti
Sempre veglian per noi. Ma la Custode (s'ode il campanello della Custode)
A se m'appella, forse per le nozze
Gli ordini mi darà. Io vado a lei
Tu vanne alla tua stanza, ivi, o in giardino
M'attendi, or' or gli Amici
Saranno al varco. (parte)

Lavina. *Sì, sarem felici.*

Cavatina, e cui servirà la Musica della Cavatina antecedente.

Lavina. *Bella sorte d'una Amante,*
Cui, se visse di speranza,
Alla fin l'estremo istante
Ricompensa ogni dolor.
Chi in amor non ha costanza
Mai non prova amico Amor. (parte)

Siegue la Scena VIII, che prima era la VII e così cangiansi di mano in mano i numeri.

Scena VIII.

Appartamento di Don Pippo etc.

Don Pippo in veste di camera, poi Aurelia.

Don Pippo *Oh passo, oh passo, o passo*
Passissimo Biondello etc.

*) Veresco's zweite durch Mozart veranlasste Bearbeitung.

. . .*) che senza la scorta d'Amore sarebbe stato ad altri impossibile a ritrovarsi. Smosso un sasso dopo l'altro, le risaci in breve di far un pertugio tale, che, sapendolo gli Amanti, avrebbero facilmente potuto l'una, e l'altra sortire ad abboccarsi assieme, esse dall' una, e gli altri dall' altra riva della fossa. Nè infatti vi vennero più di due volte, che il sollecito

*) Prosaische Inhaltsangabe der Oper. Der Anfang fehlt.

Digitized by Google

Biondello per virtù d'Amore vi s'imbattè, ed avvisatone pure Calandrino, ebbero quivi occasione di trovarsi spesso con esse a ragionamento, consolandole colla speranza di liberarle presto con qualche felice inganno. Usò però la sagace Celidora la precauzione di coprire, ogni qualvolta ci veniva, e partiva, il pertugio dentro, e fuori, sicchè non venisse osservato, colle solite frandi.

Avea Biondello il superbo suo Palazzo dirimpetto a quello del Marchese, a cui non la cedeva punto nè in grandezza, e maestria, nè in bellezza, e ricchezze. Sopra il Portone magnifico vi si leggeva a caratteri d'oro artificiosamente scolpiti questo verso: Tutto con arte, ed or' ottiensi al Mondo. Questo verso era appunto il martello di Don Pippo, ond' egli non cessava d'invidiare Biondello, motteggiandolo ad ogni tratto, ed in ogni occasione. Volendo dunque ad un banchetto, ove ambidue erano Convitati, contrastargli audacemente la verità di tal motto, s'avvanzò a dirgli, che, se in prova di ciò, con arte, ed oro gli bastasse l'animo d'introdursi in termine d'un anno nella Torre, e s'abboccasse con Celidora, gliela darebbe in isposa, e ciò disse egli, poichè credeva assolutamente vano ogni umano attentato. A tal proposta Binndello ridendo rispose, che non solo sperava d'entrarvi per arte, ed oro, ma per ordine di lui proprio. Risposta sì ardita era fondata sulla gaffaggine del Marchese, sulle proprie ricchezze, e sull' abilità di Calandrino suo Amico. Questo era un Giovine faceto, un industrioso Inventore, e meccanico eccellente. Era perdutamente innamorato di Lavina, ma da lei per semplicità non corrisposto, che freddamente. A questo dunque ricorse Biondello, chiedendogli consiglio, ed ajuto, e promettendogli largbissima ricompensa. V'acconsentì Calandrino, e chiese solo per ricompensa, che, ottenendn Biondello Celidora, s'adoprasse per lui in procurargli Lavina. Restarono d'accordo, ed essendo l'anno presso a spirare, Calandrino si mise a fabbricare segretamente un Oca di sì smisurata grandezza, che potea agevolmente capirvi un nomo, e gli riuscì sì al naturale, che ognuno di poi ne restava ingannato. Fatta la macchina, restarono i due Amici di concerto di spedirla nascostamente a qualche amico fuor del Paese, il quale qualche giorno prima del decisivo, arrivasse chiuso nell' oca con iscorta d'una Donna, a Ripasecca, per farlo vedere al Publico, e per allettare Don Pippo a farla ammirare da Celidora, e sua Compagna nella Torre. Biondello si rimise in tutto a Calandrino, a questo, senza però far menzione all' Amico di Pantea, e della loro corrispondenza, spedì l'oca a Pantea in un luogo di là dai mare, ove ella tutto incognita soggiornava, informandola d'ogni cosa, particolarmente delle operazioni, che dovea animale doveva fare, con disegno, che avesse poi ad entrarvi Biondello, e così venir introdotto nella Torre. Le raccomanda d'arrivare al termine prefisso, e di venir travestita in maniera, che non possa essere scoperta da Persona sicnna. Avea Don Pippo destinata sua Figlia ad un certo Conte Lionetto di Casavuota, contea situata trenta miglia longi da Ripasecca; il tutto però senza saperne la di lui intenzione. Egli glielo esibì in vero con una sua lettera, a cui però il Conte, nomo amante della libertà, perciò alieno dal Matrimonio, non diede giammai risposta, molto meno intenzionato di venirvi in persona. Su questo vano fondamento di tali nozze, e delle sue con Lavina, per publicamente mortificare, e svergognare Biondello, di cui egli sempre si borlava, on mese prima, che spirasse l'anno accordato a Biondello nel publico Banchetto, invitò con lettere circolari tutti quelli del suo vicinato, e di altri contorni ad una gran Fiera, che doveva servire a solennizzare colla quantità di Popolo più pomposamente il giorno di dette nozze. L'anno è già alla fine, spunta il giorno fatale, e già la Fiera incominicia con innumerabil concorso.

NB. Quì incomincia l'Azione del Dramma.

Il giorno s'avvanza, e Pantea coll' oca non comparisce ancora. Biondello e Calandrino ne sono estremamente agitati, tanto più, che vedono turbarsi il mare, e già più non dubitano dell' ultima loro sciagura. Si dura necessità, disperando dell' oca, suggerisce a Calandrino di gettare così in fretta un ponte su quelle parte occulta della fossa, dove essi eran soliti convenire colle loro Amanti. Consultano assieme, e trovano necessario dar buone parole, e promettar buona somma di denaro ad Aurelia ed a Chichibio, con sicurezza di farli Sposi ricchi, e felici encor in questo giorno, purchè almeno per un ora, finchè fosse fatto e gettato il ponte, nascondessero ai Marchese i suoi vestiti, sicchè non potesse sortire, standosene essi intanto lontani dal Palazzo. Così si fece, e questi promisero il tutto, ma poi inebriati dalla speranza, e perduti in ragionare de' loro amori e della vicina loro felicità, troppo si trattengono per via, ed intanto il Marchese vestitosi da se, esce soli soletto, ed essendo in quel giorno più sollecito, che mai, va visitando tutti i contorni della Rocca, finchè giunge al luogo, dove trova chi lavora a fabbricar il ponte. Chichibio ed Aurelia, andati troppo tardi a Casa, s'avvedono, che il Padrone non c'è, corrono ad avvisare Biondello e Calandrino, esser egli sortito, trovansi quivi tutti, ed anche Celidora e Lavina, che erano venute per una scala a piuoli sulle mura e vedor fabbricare il ponte, nasce un gran contrasto, che servirà di Finale del primo Atto.

(Schluss folgt.)

ANZEIGER.

[346] Soeben erschienen in meinem Verlage mit Verlagsrecht für alle Länder:

Drei lyrische Tonstücke

für

Violine und Orgel

(Harmonium oder Pianoforte)

componirt

von

Gustav Flügel.

Op. 90.

Preis ℳ 2,50.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[347] Neuer Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

OUVERTURE

(C dur)

für grosses Orchester

componirt

von

Albert Dietrich.

Op. 35.

Partitur netto ℳ 7,50. Orchester-Stimmen netto ℳ 18,75. (Violine 1, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass à netto ℳ 1,50.)

Clavier-Auszug zu vier Händen vom Componisten ℳ 3,—.

Digitized by Google

[216] Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Ein Lebensbild Robert Schumann's

von Philipp Spitta.

gr. 8°. Velinpapier. brosch. ℳ 2. 50.

Allgem. musik. Zeitung 1882 Nr. 43: »Dem Verfasser standen ausser den bekannten Druckwerken mündliche und schriftliche Quellen von grossem Werth zu Gebote, die Anderen bisher nicht zugänglich waren. Das Material ist hier im engen Rahmen zu dem vollständigsten und anziehendsten Lebensbilde von Schumann verarbeitet, welches wir bis jetzt besitzen.«

[219] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Symphonie

(No. 2 Es dur)

für grosses Orchester

componirt

von

Friedr. Gernsheim.

Op. 46.

Partitur netto ℳ 18,—. Orchester-Stimmen netto ℳ 36,—.
(Violine 1, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass à netto ℳ 3,—.)
Clavier-Auszug zu vier Händen vom Componisten ℳ 10,—.

[220] Soeben erschien in meinem Verlage

Weihnachts-Cantate

für Sopran- und Alt-Solo, weiblichen Chor und Pianoforte

von

Carl Reinecke.

Op. 170.

Partitur ℳ 5,—. Stimmen (à 80 ₰) ℳ 2,40. Textbuch n. 40 ₰.

Leipzig. **C. F. W. Siegel's** Musikalienhdlg.
(R. Linnemann).

[221]

Heino Hugo

Concertsänger (Bariton)

Gotha. 19. Hauptmarkt.

[222] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Moritz von Schwind's

Illustrationen

zu

FIDELIO.

In Kupfer gestochen von *H. Merz* und *G. Gonzenbach*.

Separat-Pracht-Ausgabe.

Mit Dichtungen von Hermann Kingg.

Inhalt:
Einritt Pizarro's in den Hof des Gefängnisses. Erkennungs-Scene. Pistolen-Scene. Kerker-Quintett.

Imperial-Format. Elegant cartonnirt.

Preis 12 Mark.

[223] **Neueste**

instructive Claviercompositionen

von

Louis Köhler.

Im Verlage von ***Julius Hainauer***, Königl. Hofmusikalienhandlung in Breslau, sind **soeben** erschienen

Louis Köhler.

Op. 302. **Kleine Clavieretuden** nebst beliebten Melodien ohne Unter- und Uebersetzen und ohne Octavengriffe für den Unterricht . . . . . ℳ 2. 50 ₰.

Op. 303. **Beliebte Melodien** und Etuden zum Nutzen und Vergnügen im Clavierunterricht . . . . ℳ 2. 50 ₰.

Op. 304. **Leichte Stücke** zur Uebung und Vergnügung für jugendliche Clavierschüler . . . . . ℳ 2. 75 ₰.

Op. 305. **Volksmelodienkranz** für Clavier zur Uebung und zum Vomblattspiel . . . . . ℳ 2. 50 ₰.

Op. 306. **Zwei- und vierhändige beliebte Melodien** nebst Etuden zur Clavierübung . . . . . ℳ 3. — ₰.

Op. 307. **192 tägliche Clavierübungen** in allen Tonarten, ohne Unter- und Uebersetzen nebst Anleitung . ℳ 2. 25 ₰.

Op. 308. **Clavieretuden für Vorgeschrittene** zur Beschleunigung der technischen Entwickelung . ℳ 2. 75 ₰.

[224] Concertinstituten und Gesangvereinen empfehle ich zu **Weihnachts- und Neujahrs-Aufführungen** folgende in meinem Verlage erschienene Werke:

Christnacht

Cantate von Aug. v. Platen

für Solostimmen und Chor mit Begleitung des Pianoforte componirt von

Ferd. Hiller.

Op. 79.

Für Orchester instrumentirt

von

Eugen Petzold.

Partitur 7 ℳ 50 ₰. Clavier-Auszug 4 ℳ 50 ₰.
Orchesterstimmen 7 ℳ 50 ₰. Solo-Singstimmen 80 ₰. Chorstimmen: Sopran 50 ₰, Alt I und II à 30 ₰, Tenor I und II, Bass I und II à 50 ₰.

Weihnachts-Cantate

zur Festfeier auf Gymnasien, Seminarien, Real- und höheren Bürgerschulen für gemischten Chor mit Begleitung des Pianoforte componirt von

Theodor Rode.

Op. 30.

Clavier-Auszug und Stimmen 3 ℳ 80 ₰. Stimmen einzeln à 30 ₰.

Neujahrslied

von **Friedrich Rückert**

für Chor mit Begleitung des Orchesters componirt von

Robert Schumann.

Op. 144.

Nr. 9 der nachgelassenen Werke.

Partitur 4 ℳ. Clavier-Auszug 3 ℳ. Orchesterstimmen 14 ℳ. Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass à 1 ℳ.

Leipzig und Winterthur. ***J. Rieter-Biedermann.***

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Rabensteinplatz 2. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 18 Mk. vierteljährlicher Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 22. November 1882. **Nr. 47.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Niederländische Organisten. II. J. B. Litzau. — Der Buchstabe H im Gesange. — Musikalischer Verlag von Jul. Hainauer in Breslau (Compositionen von Robert Schwalm, Robert Emmerich, E. Hildmann, Ingeborg von Bronsart, Jacob Ehrhardt, Josef Gauby, Louis Köhler, Gustav Merkel, Moritz Moszkowski, Bernhard Scholz, Ed. Lassen und Ernst Fitzgel). — Varesco's L'Oca del Cairo. (Schluss.) — Berichte (Leipzig). — Anzeiger.

Niederländische Organisten.

II. J. B. Litzau.

Selbst dem weniger Bewanderten in der Geschichte der Musik ist es bekannt, dass die Niederlande im 15. und 16. Jahrhundert die bedeutendsten Männer auf dem Gebiete der Musik erzeugten, die sich um die contrapunktische Entwicklung der Tonkunst unvergessliche Dienste erwarben.

Selbst jetzt noch, obgleich Niederland sich nicht mehr eines so grossen Einflusses auf dem Gebiete der Tonkunst rühmen kann, ist uns mindestens doch noch eine sehr ernste Richtung in dem Orgelspiele erhalten geblieben, wovon die in streng contrapunktischem Stile geschriebenen Werke des niederländischen Organisten, die wir in seiner hiernach folgenden Biographie zur Sprache bringen, einen treffenden Beweis liefern.

Johannes Barend Litzau, zu Rotterdam am 9. September 1822 geboren, erhielt in seinem achten Jahre den ersten Clavierunterricht von J. B. Bremer, Organist bei der evangelisch-lutherischen Gemeinde zu Rotterdam, darnach genoss er für mehrere Jahre gleichen Unterricht von dem so anerkannt tüchtigen Musiker *J. B. Tours*, Organisten an der Grossen oder St. Laurenzkirche und Musikdirector zu Rotterdam.

Als Knabe schon erwarb sich Litzau durch sein Clavierspiel vielen Beifall in den Concerten seiner Vaterstadt, und durch die literarische Erziehung, die ihm bereits in seiner frühesten Jugend in dem elterlichen Hause zu Theil wurde (sein Vater war Literat von Beruf, der ihn stets dafür zu interessiren suchte), war Litzau befähigt und geneigt, die Musik nicht allein praktisch, sondern auch wissenschaftlich auszuüben.

Frühzeitig schon widmete er sich der Harmonielehre, den contrapunktischen Studien und suchte sich vertraut zu machen mit der Geschichte der Musik. Auch zeigte sich alsbald Vorliebe für das Orgelspiel und musste ihm zu diesem Studium ein altes Clavecin mit zwei Manualen, mit angehängtem Pedal, dienstlich sein. Die theoretischen Werke, welche Litzau ohne Meister mit Fleiss und Ausdauer studirte, waren von Fuchs, Reicha, Marx, Cherubini, Dehn, Bellermann etc. und bildete er sich unterdessen zu einem tüchtigen soliden Organisten aus, durch gründliches Studium der Orgelcompositionen von Frescobaldi, Buxtehude, Sweelink, Pachelbel, J. S. Bach, Händel, als auch der zu der späteren deutschen Organistenschule gehörenden Werke von Krebs, Rinck, Hesse, Ritter etc. Mit seinem 20. Jahre wurde Litzau Organist bei der evangelisch-presbyterianischen Gemeinde zu Rotterdam und 1855 ward ihm die Ernennung als Organist der evangelisch-lutherischen Gemeinde, in welcher Stellung es ihm ermöglicht wurde, da er eine ziemlich gute Orgel zur Verfügung hatte, durch das Veranstalten von Orgelconcerten die Werke der grössten Meister vorzutragen und seine Tüchtigkeit als Orgelvirtuos zu constatiren. 1880 feierte Litzau unter grosser Anerkennung seitens des Kirchenraths seiner Gemeinde, seiner Collegen, Schüler und Freunde sein 25jähriges Organisten-Jubiläum bei genannter Gemeinde.

Auch als Lehrer für Piano, Orgel und in der Theorie war und ist Litzau jetzt noch eifrig thätig und ist es eine grosse Anzahl Lehrerinnen und Lehrer, die ihre musikalische Ausbildung von ihm erhalten haben.

Verschiedene Werke für Orgel, sehr abweichend in Art und Form, sind von ihm publicirt. 1852 gab er heraus: *De Melodiën der Gezangen*, zum Gebrauch bei der evangelisch-lutherischen Gemeinde in den Niederlanden, für Orgel oder Pianoforte vierstimmig bearbeitet (Rotterdam, W. F. Lichtenauer), nebst Anhang, enthaltend die Biographien der Dichter der Lieder und der Componisten der Sangweisen. In der niederländischen musikalischen Zeitschrift »Caecilia« wurde ebengenanntes Werk durch unsern so verdienstlichen A. G. Ritter, Organist an der Domkirche zu Magdeburg, sehr günstig beurtheilt, und wird das Werk heute noch gekannt, wenn es sich um gründliche Ausbildung im Choralspiel und geschichtliche Kenntnissnahme des Kirchengesanges in Niederland handelt.

Im Jahre 1854 erschienen: *De Melodiën der Psalmen, Lofen Evangelischen Gezangen*, zum Gebrauch bei der reformirten Gemeinde in Niederland, für Orgel oder Pianoforte vierstimmig bearbeitet (Rotterdam, G. Alsbach & Co.), welches Werk ebenfalls durch den berühmten A. G. Ritter in der »Caecilia« sehr günstig beurtheilt wurde.

Kurz hierauf erschien von Litzau dasselbe Werk (Rotterdam, Lichtenauer) für Gesang dreistimmig bearbeitet, welches mit vollem Recht unter den dreistimmigen Choralbüchern einen ersten Platz einnimmt; darauf folgten 32 Melodien aus den christlichen Gesängen für die evangelisch-lutherische Gemeinde in Niederland für Gesang, meisterhaft dreistimmig bearbeitet, und zuletzt: *De Melodiën van den Vervolgbundel op de Evangelische Gezangen*, für Orgel oder Pianoforte oder gemischten Chor, vierstimmig und mit Vor-, Zwischen- und Nachspielen versehen (Rotterdam, G. Alsbach & Co. 1869). Auch dieses Werk kann als Muster-Choralbuch gelten, da es nicht nur kurze vortrefflich gearbeitete Vorspiele, als Einleitung zu den ausgezeichnet harmonisirten Chorälen enthält, sondern gleichfalls mit einfachen Zwischen- und Nachspielen versehen ist.

Haben wir Litzau nun in vorvermeldeten Werken als um-

Digitized by Google

sichtigen tüchtigen Musiker in seinen Choralbüchern kennen gelernt, nicht weniger zeigt derselbe sich als begabter Componist in den nachverzeichneten in Rotterdam bei G. Alsbach & Co. erschienenen Original-Orgel-Compositionen.

Opus 8. *Praeludium und Fuga über einen Bussgesang der Hussiten* aus dem 15. Jahrhundert.

Opus 9. *Chor der Priester* »Mit Harf und Cymbeln singt« aus Salomo, von G. F. Händel.

Opus 10. *Canon und Variationen über ein Morgenlied der Böhmischen und Mährischen Brüder*, aus dem 16. Jahrhundert.

Opus 11. *Einleitung und Variationen über ein Abendlied der Böhmischen und Mährischen Brüder*, aus dem 16. Jahrhundert.

In der Allgem. Musikal. Zeitung 1878 Nr. 32 wurden die vier genannten Werke durch den Herausgeber sehr günstig beurtheilt.

Bald darauf erschien eine Arbeit, durch Jedermann bewundert, nicht allein wegen der ursprünglichen Form, sondern auch wegen der contrapunktischen Gelehrtheit, die überall durchstrahlt; es ist sein Opus 12:

Einleitung, Variationen und Choral mit Fuge über ein Sterbelied, aus dem 16. Jahrhundert.

Die weiteren Werke sind: Opus 13, *52 leichte Praeludien oder Vorspiele*, in den bei dem Choralspiel gebräuchlichen Tonarten, für Orgel, Harmonium oder Pianoforte.

Opus 14. *Einleitung und Doppelfuge (D-moll)* im freien Stil zum Concertvortrag, ist eine der grossartigsten Fugen für Orgel unserer Zeit, die jedoch, um nach Gebühr vorgetragen zu werden, einen Orgelspieler ersten Ranges erfordert.

Opus 15. *Einleitung, Fuge und Variationen* über »Christ ist erstanden von der Marter alle«, besteht aus einer kurzen Einleitung, worauf die alte Choralmelodie als Hauptgedanke folgt. Die erste Variation giebt den C. T. in dem Sopran mit einer Figuration in den drei übrigen Stimmen; die zweite Variation bringt die erste Choralregel als Fugenthema bearbeitet in einer interessanten vierstimmigen Fuge in der dorischen Tonart, mit einem Contrasubject in der Duodecime, wogegen selbst der strengste Fugenkenner nichts anzumerken wüsste. — Variation 3 hat das C. T. in dem Pedal mit einer contrapunktischen Figuration für vier Stimmen in dem Manual, das mit Recht ein Meisterstück in der Bearbeitung mag genannt werden. — Variation 4 hat das altehrwürdige Kirchenlied fünfstimmig in den Manualen, während das Pedal dagegen mit einem Contrapunkt in Octaven sehr gründlich agirt.

Opus 16 besteht aus einer Sammlung von kurzen Orgelstücken unter dem Titel: *Choralbearbeitungen und leichte Stücke*, in sechs Heften, wovon drei bereits erschienen. Heft I umfasst zwei interessante Choralphrasen über »Komm heiliger Geist« und »Der graue Winter weit und breit«. Heft II enthält eine günstig aufgefasste Transcription über »Ihr Augen weint« aus dem Oratorium »Der Tod Jesu« von Graun, die für Orgelconcerte sehr zu empfehlen ist, und eine meisterhafte Choralfuge über »Christ lag in Todesbanden«. Heft III bringt eine sehr schöne Transcription über »Quando corpus morietur« aus dem Stabat Mater von Pergolesi, nebst einer ausgezeichnet contrapunktischen Choralbearbeitung über »Jesu, nun sei gepreiset«.

Opus 17, das erst kürzlich erschienene Werk von Litzau, *16 kurze Präludien*, enthält sehr schöne und zugleich contrapunktisch vortrefflich gearbeitete Vorspiele.

Ferner sind früher (1873) noch bei denselben Verlegern, G. Alsbach & Co. in Rotterdam, von Litzau erschienen: 5 Capricen, 4 Canzonen und 8 Ricercaren aus Il primo libro di Capricci, Canzon francese e Ricercari di Girolamo Frescobaldi, Organista di San Pietro di Roma 1626, für die Orgel bearbeitet und mit geschichtlichen Erklärungen versehen, und weiter im Jahre 1874 noch 4 Capricen, 4 Canzonen und 2 Ricercaren. Genannte Bearbeitungen wurden in Nr. 31 der Allgem. Musikal. Zeitung 1878 durch den Herausgeber gleichfalls sehr günstig beurtheilt.

Wir begnügen uns mit diesen kurzen Nachrichten über Leben und Werke eines Künstlers, welcher seinem Vaterlande zur Zierde gereicht und auf die Theilnahme aller Kunstgenossen berechtigten Anspruch hat.

Der Buchstabe E im Gesange.

Ueber die Physiognomik der deutschen Sprache, ihrer Klangperspectiven und Tonschattirungen bei Uebertragung auf Gesang, liesse sich ein Buch schreiben, denn ihre vollständige wahrheitsgetreue Wiedergeburt und Veredelung im Erklingen als Unterlage musikalischer Phrasen zu erzielen, bedarf es nichts weniger, als ihre Zerlegung in ihre einzelnen Theile, unter specieller Prüfung ihrer Selbst- und Mitlauter, ihrer einzelnen Silben im Verhältniss zum ganzen Worte, und ihrer einzelnen Worte zum ganzen Satzbau. Das Genie der Musik geht nun einmal über das Genie der Sprache, und wer beide verbinden soll, wird in die Gefahr gerathen, die Behandlung des Wortes über die Behandlung der Melodie zu vergessen, oder nach keiner Seite voll gerecht zu werden.

Wir wollen unter der Massenhaftigkeit des Materiais nach solcher Richtung nur die Specialität des Buchstabens »e« in seinen verschiedenen Klangfarben, je nachdem er Wurzel- oder Neben-Wechselsilben bilden hilft, in das Auge fassen.

Die französische Sprache bezeichnet ihre hell, scharf, grell und breit erklingenden *e's* mit in das Auge fallenden Accenten, während sie das nicht in das Ohr fallende, dumpfe, im Klangcolorit verwischte »e« der Neben- und Anhängesilben, jeder sichtlichen Accentuirung beraubt. Ein Franzose und selbst der Unwissende in der französischen Sprache, welcher ihr Genie nicht ganz erfasst hat und nicht ganz von ihm erfasst ist, wird keinen Augenblick in Zweifel sein, welchen Klangcharakter er dem Buchstaben *e* bei seinem Erscheinen in der französischen Sprache im Verlauten zu geben hat.

Anders stehen wir Deutschen dem *e* in unserer Sprache gegenüber, hauptsächlich der systematischen Klangfärbung des stummen *e*, wie es die Franzosen nennen, in End- und Wechselsilben. Ohne die eigenthümliche dunkle unbestimmte Mischfärbung dieses Buchstaben in der Regel ganz erkannt und in Behandlung zum System erhoben zu haben, werden wir, man möchte sagen, instinktmässig in gebundener und freier Rede im Verlauten das Richtige treffen. Etwas Anderes ist es aber, wenn unsere Aufmerksamkeit bei Unterlegung des Textes im Gesange von der Sprache abgeleitet wird, und wir unwillkürlich mehr auf den Ton als auf das Wort und seinen sprachlichen Zusammenhang hören.

Diese Klippe nun, an welcher selbst hervorragende Sänger und Sängerinnen im Vereinbaren guten Sprechens und Singens scheitern, lässt sich in Bezug auf Behandlung des Buchstaben *e* zur Einballung der Dynamik des Wortes leicht umschiffen. Dabei sei vorausgeschickt, dass ich nicht etwa im Wahne stehe, hervorragenden Gesangskünstlern und -Künstlerinnen, sowie Lehrern der Dialektik und Declamation gegenüber etwas Neues sagen zu wollen, denn in hohen Kreisen ausführender Grössen und wissenschaftlicher Forscher des Erklingens der Sprache ist man längst zur Specialisirung der Klangfarben unserer Vocale in ihren einzelnen Nüancirungen geschritten; ich schreibe aber für das Gemeingut des Volkes, für Kirche, Schule und Haus.

Ich selbst bin also auf dem Wege Jahre langen Vergleiches der hervorragendsten lebenden Sprachen untereinander und auf Jahre lange Studien hin, die Grammatik der Musik mit der Grammatik der Sprache in ihrer Vereinigung im Gesange in

Digitized by Google

Einklang zu bringen, zu der Anschauung gelangt, dass hauptsächlich das stumme *e* in unseren Wechselsilben identisch ist mit dem *e muet* in der französischen Sprache. Horchen wir genau hin beim Worte: »geloset«, so finden wir, dass die beiden Wechselsilben »ge« und »et« dumpf und hohl lauten, mitten im Munde, ohne jede Vorwärtsschiebung der Lippen, den Laut entscheidend vernehmbar zu machen. Die Klangfarbe dieses e's trägt den Charakter des »ö« ohne Lippenbewegung, genau wie der Franzose sein *me, le, te, je* ausspricht.

Sänger, welche sich auf diesen Standpunkt mit mir stellen können, werden überrascht sein, wie leicht ihnen dann die Behandlung des Buchstaben »e« in systematischer richtiger Betonung wird, denn nicht in Haupt-, sondern in Nebensilben bietet er uns Schwierigkeiten.

Man horche nur auf das »Lebe wohl« in »Wer hat dich du schöner Wald« von Dilettanten gesungen, und man wird mir zugeben, dass alle möglichen Klangmischungen des Buchstaben »e« darin abwechseln und sich unter einander verwechseln, nur nicht diejenige der richtigen Schattirung der Haupt- und Nebensilbe. Gesprochen wird jeder Sänger dem richtigen Colorit wenigstens annähernd genügen. Singend wird er in den alten Fehler fallen, aus Mangel an Classificirung der in Hauptsilben volllautenden und in Nebensilben dunkel und verwischt lautenden »e's.

Ob sich nun nach Volks-, Kirch- und Schulgesang bis zur Verfeinerung und Hochhaltung der Sprache als Text, in obiger Richtung Etwas thun lässt, vermag ich nicht zu beurtheilen. Wie dem aber auch sei, wollte ich nicht umhin können, dieses Gebiet der Verlautbarung unserer Sprache, hauptsächlich im Dienste des Gesanges, zur Sprache zu bringen.

Gotha. *Heino Hugo,*
Gesanglehrer am Tietz'schen Conservatorium.

Musikalischer Verlag von Jul. Hainauer in Breslau.

(Schluss.)

4. **Robert Schwalm** liefert ebenfalls Lieder: *Drei Trinklieder* Op. 32 (*M* 1. 50), *Zehn Baryton-Lieder* aus Scheffel's Trompeter, Op. 34 (*M* 4), und *Vier Lieder* aus Wolff's Wildem Jäger, Op. 36 (*M* 2). Die »Trinklieder« sind natürlich für Bass; die beiden ersten sind geschmackvoll, das dritte ist besser und einfacher, obwohl auch noch nicht hinreichend sangbar. — Die Lieder aus dem Trompeter von Säkkingen sind in der Anlage durchweg einfach, was wir denselben zum Lobe nachsagen wollen. Wäre dabei die Melodie bedeutender und der Ausdruck natürlich, so könnten diese Compositionen unter den vielen, zu welchen Scheffel's Worte die Veranlassung waren, wohl eine bevorzugte Stellung sich erobern. Leider ist das aber nur hie und wieder der Fall, dagegen der Ausdruck dann, wenn er etwas Bedeutendes sagen will, maniriert und durch falsche Dramatik entstellt. Man vergleiche z. B. nur S. 6 »verstummten meine Worte« bis »schwellende Accorde«. — Von den vier Liedern Op. 36 ist das erste im volksliedartigen Balladenstil gehalten und nicht ohne charakteristische Anmuth. Dass Herr Schwalm kein Sänger ist, zeigt er aber auch hier in jeder Zeile; er muthet dem Vortragenden zu, das zweigestrichene *g* wie das kleine *a* mit gleich ausdrucksvoller Stimme zu singen.

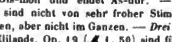
5. **Robert Emmerich** steht in der Opuszahl schon höher als R. Schwalm, denn er bringt *Sechs Baus-Lieder* als Op. 50 (*M* 2. 75) zum Druck, aber in der gesanglichen Kunst oder Unkunst sind sie einander gleich. Dem oben aus Schwalm angeführten Beispiel stellen wir hier aus dem ersten Liede die Stelle »Waldesrunde — und aus den schönen Augen« (S. 4) an die Seite; und wer daran noch nicht genug hat, der nehme den Schluss S. 6 hinzu, wo der Gesang in halben Noten *f as h c* anfsteigt — in einem Cdur-Gesange! Unnatur genug auf engem Raume! Auch das folgende »Trinklied« ist nicht besser.

6. **L. Hillmann** publicirt *Drei Lieder* (*M* 1. 50) ohne Opuszahl, und wir erinnern nicht, dem Autor schon anderswo begegnet zu sein. Er zeigt natürliche Empfindung für Gesangmelodie, weiss auch musikalische und poetische Elemente mitunter sehr gut zu verbinden, worauf es bei Liedern wesentlich ankommt. Der harmonische Eindruck wird durch die guten Texte erhöht, welche der Componist gewählt hat. Die Cadenz Seite 5 »in des Schiffes grünen Kranz« beweist unter andern, dass das rein Melodische bei ihm auch noch nicht genügend zu seinem Rechte kommt, wie er denn ebenfalls nach beliebter moderner Unart mit unreinen Quinten operirt; man sehe den Anfang des genannten zweiten Liedes.

7. **Ingeborg von Bronsart** veröffentlicht als Op. 16 *Fünf Lieder*. Diese Dame ist zunächst Pianistin, was sich auch bei sämmtlichen fünf Liedern zeigt, deren Begleitung eine gewandte Hand und jenes lockere Spiel erfordert, welches den Virtuosen erb- und eigenthümlich ist. Von diesem Gesichtspunkte betrachtet, sind die Stücke interessant. Der eigentliche Ausdruck kommt bei dem pianistischen Krimskrams allerdings hie und da ins Gedränge, und Stellen wie »er liebt dich« (S. 12) streifen ans Komische, was doch die Componistin gewiss nicht beabsichtigt hat. Um ihr schönes Talent recht frisch zu bewahren, wäre möglichste Sparsamkeit im Drucken der Compositionen beodnders zu empfehlen. Es ist eine alte Täuschung, das für bedeutend zu halten, was man als gewandter Spieler zusammen phantasirt. Im Grunde ist das doch nur für die nächsten Hausfreunde bestimmt, denen es aufrichtige Freude machen muss, und von diesem Standpunkt hat man auch die Compositionen der Frau v. Bronsart zu betrachten und rühmend zu erwähnen.

8. **Jacob Ehrhardt** legt als Op. 2 *Acht Liedlein* aus des Knaben Wunderhorn vor und befiehlt uns, sie stracks »den Kleinen vorzusingen«. (Es sind zwei Hefte à 2 *M*.) Wenn die Kleinen sie aber nicht hören wollen, Herr Ehrhardt, wie dann? Die »Kleinen« sind in ihrer Art ganz hartnäckige Kritiker, und da wir dem Componisten in dieser Hinsicht keine besonders glänzende Aussichten eröffnen können, werden wir lieber garnichts sagen. Luther gab einmal den Rath, wenn man popolär schreiben wollte, müsse man den Leuten auf den Mund schauen. Unsere Musiker, die Kindern und sonstigem Volk zu Dank singen wollen, möchten gut thun, den Ausspruch des genannten Sachverständigen zu beherzigen.

9. **Josef Gauby** liefert Mancherlei. Zunächst einen *Meeresabend* für Männerchor mit Tenorsolo, Op. 9 (*M* 1. 50). Die kleine Pièce beginnt Gis-moll und endet As-dur. — *Zwei Lieder*, Op. 14 (*M* 1) sind nicht von sehr froher Stimmung, befriedigen im Einzelnen, aber nicht im Ganzen. — *Drei Lieder* aus Sieler's Gedicht »Eliland«, Op. 19 (*M* 1. 50) sind für eine »hohe« Stimme bestimmt. Der Rosenzweig Nummer 1 gestaltet in A-moll melodisch wie harmonisch ein glückliches Bild, nur in der Declamation (vergl. »vom Pfade am grünen Strand«, S. 2, nebst den



Parallelstellen) hat Herr Gauby seine eignen Ansichten, was uns schon aus den vorhin erwähnten Liedern klar wurde. Der kleine Uebelstand wird indess durch den markirten Rhythmus der Melodie ausgeglichen oder doch verdeckt. Das zweite Stück »Am Strande« ist fast ebenso anziehend. Das dritte »Mondnacht« zeigt besonders in der letzten Hälfte, dass der Autor keine Gesangstudien gemacht hat; das dort Gesetzte ist sprach- wie

Digitized by Google

stimmwidrig, ermüdet den Sänger und macht wirklichen Ausdruck unmöglich. — Dem *Quartett mit Tenorsolo* Op. 48 (Partitur 50 ℳ) sieht man es ebenfalls sofort an, dass es nicht aus einer richtigen Gesangschmiede stammt; was der eine Tenor singt, steht zwar auf einer Linie für sich, aber ein wirkliches *Solo* ist es damit noch lange nicht. — Von den *Sieben Clavierstücken*, Op. 46 (*M* 2) hätten wir ungedruckt oder noch lieber ungeboren bleiben können, die übrigen drei sind hübsch. — *Sieben* andere *charakteristische Clavierstücke* führen ausserdem noch die Firma »In kleinen Formen«, Op. 47 (*M* 2), man könnte also wohl auf die Vermuthung kommen, dass sie besonders für kleine Leute bestimmt seien. Dem ist aber nicht so, denn der Vortrag erfordert lange Finger. Wir waren bemüht, auch in diesem Hefte drei hübsche Stücke ausfindig zu machen, aber ohne Erfolg. — »Lyrische Studien« nennt er die jüngst veröffentlichten *Drei Clavierstücke* Op. 20 (*M* 2), welche inst und deutlich »Meinem lieben Weibe in Treue zugeeignet« sind. Das erste Stück soll ein »Müllerlied« sein; warum, weiss man nicht. Das zweite ist ein »Phantasiestanz, vielleicht mit seinem lieben Weibe in Treue. Das letzte ist ein »Reigen«, also abermals ein Tanz. Dass Tänze vorzugsweise »*Lyrische* Studien« sein sollten, ist etwas Neues. Studien müssen überdies reellen Inhalt haben, hier sind aber vorwiegend Phrasen in einem sehr zweifelhaften harmonischen Gewebe vorhanden.

10. **Louis Köhler** ist ebenfalls Pianist und Clavierlehrer, wie die Vorigen, aber klüger als seine jüngeren Collegen; denn als richtiger und altgedienter Schuster bleibt er bei seinen Leisten, was die folgenden jüngsten Producte aufs neue zeigen. Op. 302: *Kleine Clavier-Etuden* nebst beliebten Melodien ohne Unter- und Uebersetzen und ohne Octavengriffe (*M* 3. 50); — Op. 303: *Beliebte Melodien in Etüden* zum Nutzen und Vergnügen im Clavierunterricht (*M* 4. 50); — Op. 304: *Leichte Stücke* zur Uebung und Vergnügung für jugendliche Clavierspieler (*M* 2. 75); — Op. 305: *Volksmelodienkranz* für Clavier zur Uebung und zum Vomblattspiel (*M* 2. 50); — Op. 306: *Zwei- und vierhändige beliebte Melodien nebst Etüden* zur Clavierübung (*M* 3); — Op. 307: *192 tägliche Clavierübungen in allen Tonarten* ohne Unter- und Uebersetzen (*M* 4. 25); — Op. 308: *Clavier-Etüden für Vorgeschrittene* zur Beschleunigung der technischen Entwicklung (*M* 3. 75). Von Etüden Op. 303, denen einige anleitende Worte vorgesetzt sind, werden überall mit Nutzen gebraucht werden können. Die »Beliebten Melodien« Op. 303 sind vielleicht bestimmt, eine grosse Verbreitung zu erlangen, denn sie erheben sich weit über die gewöhnlichen Arrangements dieser Art und können als originelle, gediegene und höchst nützliche Uebungen Allen empfohlen werden. Die 192 täglichen Uebungen, Op. 307, möchten sich ebenfalls neben silbeksnutan Meister-Etüden behaupten, denn durch die Berücksichtigung aller Tonarten und namentlich auch noch durch die kurze, präcise Fassung dürfte es diesen Uebungen leicht werden, sich Freunde zu gewinnen. In Summa ist in obigen sieben Uebungswerken schon so ziemlich der ganze Lebenslauf eines geplagten Clavierspielers vorgezeichnet. Bedenkt man aber, was Herr Köhler sonst noch alles zu unterrichtlichen Zwecken zusammen arbeitete, so wird Jeder gestehen müssen, dass der Verfasser Ursache hat, über sein wohl assortirtes pädagogisches Lager vergnügt zu sein.

11. **Gustav Merkel** legt eine Reihe von Clavierstücken vor — Op. 142: *Impromptu* (*M* 2); — Op. 143: *Stimmungsbilder* in vier Heften (à *M* 1. 50 bis *M* 1. 75); — Op. 154: *Zwei Rondos* in zwei Heften (à *M* 1. 25); — Op. 159: *Rhapsodie* (*M* 1. 50); — Op. 161: *Lyrische Blätter*, fünf Clavierstücke in fünf Heften (à 75 ₰ bis 1 *M*). Der Autor hat nicht selten eine glückliche Hand; was er dann schreibt, spielt sich gut, wird daher gern gespielt. In seinen Stimmungsbildern ist Stimmung, die Rondos haben gute Form [Nr. 1 hat auch hübsche Gedanken] und die beschriebenen oder malerischen Stücke sind ebenfalls durchweg angenehm.

12. **Moritz Moszkowski** bringt *Drei Gedichte* im Volkston, Op. 26 (*M* 2. 25). Besagte Gedichte sind nicht mehr im Volkston, als hundert andere, die nicht im Volkston sind. Das erste »Gedicht« (der Autor kennzeichnet sich durch die Bezeichnung als Jungdeutscher) hat eine einfache gehaltvolle Melodie, das zweite eine breitgetretene und gesuchte, das letzte balladenmässig gestaltete eine anmuthig frische und ausdrucksvolle, soweit solche Eigenschaften bei der mangelhaften Ausbildung des Autors im Vocalsatz zur Geltung kommen können. Dieser Musiker ist ebenfalls vorzugsweise Pianist, und seine *Barcarole* Op. 27 Nr. 1 (*M* 2. 25), *Tarantelle* Op. 27 Nr. 2 (*M* 3. 50) und *Miniatures* Op. 28 (*M* 4) werden Spielern, je nachdem sie sind, Vergnügen bereiten. Die fünf Miniaturen sind am einfachsten und mit mässiger Gewandtheit zu bewältigen. *Drei Stücke für Violoncell und Clavier*, Op. 29 (*M* 4. 50) sind zu empfehlen, namentlich das erste und dritte. Fügen wir hier gleich ein ähnliches Werk für ein Saiteninstrument an, nämlich von

13. **Bernhard Scholz** die *Sonate für Violine und Clavier*, Op. 55 (*M* 5. 50), eine mit grossem Fleiss ausgearbeitete Composition, deren Motive freilich etwas gesucht oder unbedeutend sind und daher nicht eine besonders in die Augen fallende Wirkung haben. Es ist immer misslich, für ein Instrument zu schreiben, welches man nicht selber wie ein Meister handhabt; wer diesen Mangel nicht durch besondere Gedankenfülle verdecken kann, der unterzieht sich einer undankbaren Aufgabe.

14. **Eduard Lassen** hat es bereits über Op. 70 gebracht, und der Herr Verleger lässt fast die ganze Seite des Umschlagtitels frei für folgende Opera, woraus wir schliessen, dass seine Muse noch in der Periode voller Fruchtbarkeit sich befindet. Von Liedern hat er schon 25 Hefte in Hainauer's Verlag herausgegeben, deren beide letzte uns vorliegen: *Sechs Lieder* Op. 71 (*M* 3. 50) und *Sechs Lieder* Op. 72 (*M* 3. 50). Aus dieser grossen Zahl gedruckter Gesänge wird man den Schluss machen, dass ihre Verbreitung ebenfalls eine entsprechend grosse sein muss. Vielleicht ist das auch der Fall. Jedenfalls sind diese Lieder in ihrer gewandten Machart, der geschickten Anschmiegung an die Gefühlweise der Gegenwart, wie an die Bedürfnisse der Singenden, sowie in ihrer gesanglichen Unnatur ein charakteristisches Zeichen für den Zustand des Sologesanges in unserer Zeit. Das jüngste Product Lassen's enthält *Musik zu Calderon's Schauspiel* „Ueber allen Zauber der Liebe" Op. 73 (Clavierauszug *M* 5), eine melodramatische Composition, wie der Autor deren schon mehrere an den Tag gebracht hat. Seine mehrstimmigen Gesangsätze sind hier wieder so dürftig, incorrect und unnatürlich, wie früher, was unausbleiblich ist, wenn man keinen anderen Mustern folgt, als der modernen Oper.

15. **Ernst Flügel's** Composition des Goethe'schen *Mahomet's Gesang* als Concertstück für Chor und Orchester Op. 24 (Clavierauszug *M* 6) ist von ziemlichem Umfang, und es würde uns grosse Genugthuung bereiten, hinzusetzen zu können, dass der Gehalt dem Umfange entspricht. Wenn dies leider nicht der Fall ist, so kommt es namentlich wieder daher, dass der Autor für Gesang schreiben will, ohne Gesang und besonders auch mehrstimmigen Vocalsatz studirt zu haben. Man vergleiche S. 5 gute Geister. Wie ist nur solche Unnatur möglich, wo das Richtige, Wohlklingende und Herzerfreuende doch so nahe lag! Da wird man denn auch seinen *Psalm 121 für gemischten Chor, Soli und Orchester*, Op. 23 (Clavierauszug *M* 6), mit welchem wir unsere heutige Besprechung abschliessen, ohne besondere Erwartungen zur Hand nehmen. Wenn diese Autoren mit ihren zum Theil äusserlich gross angelegten Werken nicht den entsprechend grossen Erfolg haben, so ist gewöhn-

Digitized by Google

lich die »absprechende Kritik« schuld daran. Mögen sie nur erst lernen, dass es viel leichter und auch weit angenehmer ist, zu loben, als Ausstellungen zu machen.

VARESCO's L'Oca del Cairo,

nach der Originalhandschrift herausgegeben von **Paul Graf Waldersee.**

L'Oca del Cairo.
Dramma giocoso per Musica.

(Schluss.)

Il secondo Atto incomincia con una tempesta di Mare. Il Cielo è nero, tuona e lampeggia. Il Mare è tutto sconvolto. Si vede di lontano una nave, che travaglia per arrivare in porto; un vento impetuoso finalmente ve la spinge. V'accorre gran Popolo, ma, primi d'ogn' altro, Biondello e Calandrino tutti giulivi, che invitano il Popolo, e quelli, che sbarcano, a cantare, durante lo sbarco, un piccolo Coro d'allegrezza. Sbarca quantità di Gente, che viene alla Fiera. L'ultima di tutti è Pantea, che si dà il nome di Sandra, in abito straniero, e tinta il volto di nero, siccè' è impossibile anche allo stesso Marito il riconoscerla. Conduce seco l'oca, ch' è ricoperta d'un velo trasparente, e dice venire dal Cairo. Vi s'affolla il Popolo, e l'esibisce denaro per veder sì raro animale, e Pantea, preso il denaro, si pone in un luogo eminente, e raccolta dagli altri nuova somma, scuopre finalmente l'oca, e le fa fare de' giuochi, che sorprendono chi non sa qual oca sia. Biondello e Calandrino si ritirano, vedono fra la folla Chichibio, che in vece d'andare a far le necessarie provviggioni per la gran cena, se ne sta a bocca aperta a mirar l'oca. Vanno dal Marchese, dove poco dopn sopraggiunge Chichibio tutto ansante, dice non aver peranco ritrovato nulla a proposito per la cena, ma aver bensì trovata un oca, che essendo d'enorme grandezza, sola basterebbe per una cena lautissima d'altrettanti Convitati. Ne fa a suo modo la descrizione, che mette il Marchese in curiosità di vederla, ma più a ciò l'induconoo le persuasive di Biondello e di Calandrino. Ordina dunque, che gli sia condotta innanzi. Pantea ve la conduce, egli la vede, l'ammira, ed alle operazioni veramente umane resta strasecolato, e dice, che in fatti non le manca, che la favella. A ciò risponde Pantea, che l'oca sa anche parlare, ma che dalla paura della burrasca sofferta l'era caduta l'ugola, ma che, se potesse condurla tutta sola in qualche giardino murato, con una ceri' erba, che vi cresce intorno alle mura, fino a sera le farebbe ricuperare la favella. Giacch' è così, soggiunge il Marchese minchione, io ho appunto un giardino, come voi dite, andateci pure, ed in quest' occasione divertirete mia Figlie, e la mia Sposa, che sono là entro, Calandrino vi condurrà fino alla porta, ma non più oltre, ed in fatti manda subito un ordine scritto alle guardie, di non lasciar passare altri, che l'oca, e sua Condottrice. Invita queste, e l'oca alle sue nozze, Pantea accetta l'invito, lo ringrazia, e lo stesso fa l'oca co' gesti. Calandrino le conduce verso la Rocca, ma prima, secondo l'appontamento già fatto, si ritirano in un albergo solitario sulla via, che porta alla dalla Rocca, e quivi, sotto pretesto di rifocillar l'oca, Pantea si chiude in una camera aspettando Biondello già informato di tutto, e Calandrino se ne ritorna dal Marchese, che ritrova appunto con Biondello, e colla sua Corte in mezzo della Fiera.

NB. Quì la Scena rappresenta la Fiera, che s'estende fino alla Rocca, ed alquanto più oltre. La parte principale della Rocca, che si vede, è la Torre alta quattro piani, e le alte mura, che formano un semicircolo, e rinchindono il giardino, di cui non si vede, che le cime de' più alti cipressi. La Torre è sì vicina alle mura, che da essa si può facilmente vedere, e discorrere con chi passa. In questa parte, ch' è diversa da quelle del primo Atto, dove si vede il portugio, non ci sono nè porta, nè Guardie, ma bensì la fossa, ed il bastione, che circondano le mura. Sulle finestre del primo piano della Torre vi sono Celidora e Lavina, che osservano la Fiera, e se la discorrono assieme. Di là poco lontano si vedono de' Ciurmatori, che vendono balsami, ed altro, e cavano denti, sono ettorniati da molta gente, gestiscono, ma non parlano.

Mentre Don Pippo tutto allegro parla colla sua Lavina, ch' è alle finestra, e non riceve da lei che risposte sprezzanti, e Biondello, fingendosi mesto, parla in presenza del Marchese con Celidora, congratulandosi seco lei delle imminenti nozze col Conte Lionetto, e ciò non senza qualche altercazione con Don Pippo, arriva in fretta Calandrino con una truppa di Gente, che si chiama offesa, ed ingannata da un Ciurmatore, e riccorre al Marchese per averne così sù due piedi la dovuta soddisfazinni. Calandrino prende a difendere le Gente offesa, e Biondello il Reo, avendosi prima tra loro con un' occhiata, e con un cenno intesi di mettere in confusione il Marchese, il quale fattasi portare la sua poltrona siede in Tribunale così in sulla strada di rimpetto alla Torre. V'accorrono anche Auretta, e Chichibio, ed asserisconno essere stati ancor essi gabbati. Il Marchese confuso da sì forte arringa dimanda alla semplice Lavina il di lei parere, la quale, scusandosi, si rimette in Celidora. Questa non volendo dar torto a Binndello, non risponde a tuono, e Don Pippo finalmente incalzato dall' Avvocato della turbe, che furibonda si munve, a renderle giustizia, pronunzia una sentenza sì balorda, che il Popolo infuriato gli s'avventa, e chi gli tira de di sotto la sedia, e la getta nella fossa, chi gli strappa dalle mani il bastone, chi la spada dal fianco, e chi di capo la perrucca, sicchè egli è obbligato di salvarsi dalla furia del Popolo, e di rifuggirsi nel suo Palezzo, e questo tumulto fermerà il Finale del secondo Atto.

La Scena prima dell' Atto terzo rappresenta un bosco lungo la via, che porta alla Rocca, e che dietro a questa confina col monte, parte opposta a quella del primo Atto, e da questa parte si vede un ponte levatojo con Guardie, ed un Portone. In mezzo al bosco è situato l'albergo solitario, dov' è nascosta Pantea con l'oca. Quivi si trovano Biondello e Calandrino scappati dal tumulto del secondo Atto, e perduti assieme fra la folla. In una Stanza a Pianterreno di detto albergo vi vede Pantea, che si scuopre a Biondello, il quale tutto allegro entra nella macchina, d'onde l'umno, che v'era, è sortito. Calandrino si raccomanda all' oca, e le rammenta la sua promessa, la condnce alla Rocca, ed essendovi quella colla sua Condottrice intromessa, se ne ritorna addietro.

La seconda Scena è l'Appartamento di Don Pippo.

Siede Don Pippo in una sua Camera, in abito di gala caricato, su una poltrona, facendosi leggere da Chichibio la lista de' piatti della cena, la quale sarà ridicola. Gl' interrompe Calandrino, che viene tutto smanioso, e racconta al Marchese, come Biondello disperando di poter più entrar nella Torre, e di consegoir Celidora, nè soffrendo vederla in braccio altrui, per non trovarsi con tanto suo scorno a queste nozze, prese un battello, e così solo dice averlo veduto abbandonarsi all' onde per non ritornarsene mai più addietro. Sopraggiunge Auretta, e piangendo dice, averlo inteso anch' essa. Don Pippo se la ride a crepa pancia, e già canta vittoria, meditando fra se d'impossessarsi, come Signor territoriale, de' di lui beni. Ordina, che tutti i suoi domestici siano in gala, e pronti a segnirlo alla Rocca, di dove vuol condurre a Casa le due Spose, lamentandnsi, che non giunga ancora il Conte Lionetto da a Calandrino suo Nipote gli ordini di restarsene a Palazzo, di mettere tutto il resto in ordine, e di fare le sue veci, e gli onori della Casa, arrivando il Conte di Casavuota od altri Forestieri.

Digitized by Google

Chichibio ed Aurelia restano pure in Casa per lo stesso fine, come subordinati a Calandrino, e frattanto vanno anch' essi conchiudendo le loro nozze. Non essendo ancora notte, nè terminata la Fiera, Don Pippo s'incammina con tutto il resto della sua Corte, tutta vestita in caricatura, verso la Rocca, seguito da un' infinità di curioso Popolo, ed arrivando egli vicino alla Rocca, sicchè possa esser veduto, compariscono Celidura e Lavina ad una finestra tutte festeggianti, e vestite in gala, avendo in mezzo di loro l'oca, che col lungo suo collo fà mille scherzi, dando al Marchese il benvenuto. Mentre ivi si trattiene nella Torre, Calandrino si trastulla con Aurelia e Chichibio, e riconferma loro, anche in nome di Biondello, la prumessa di farli ancor questa sera Sposi felici. Lungo il bastione vedesi di lontano venire una quantità di Popolo, ed ecco Don Pippo, che ritorna colle due Zitelle libere dalla loro prigione, e con l'oca, e sua Condottrice, la quale data di nascosto in mano a Celidora la corda, con cui è legata l'oca, poco a poco si perde fra la moltitudine, si ritira all' albergo solitario di prima, ove si traveste in altra foggia, si lava il volto, e le mani, sicchè diventa bianca, poi ritorna, e mischiatasi fra la folla, viene con questa a Palazzo, tenendosi però sempre discosta da chi potesse conoscerla. Il Marchese, non vedendo più Sandra, dimanda d'essa a Celidora, che gli risponde, averle ella consegnata l'oca, e detto, che andava in un albergo per raffazzonarsi un poco affine di comparir più pulita alle nozze. Egli se la beve, e s'accheta, ed intanto entrano in Palazzo.

Quì la Scena rappresenta il gran Salone, dove si vedono Calandrino, Chichibio ed Aurelta, s' quali s'uniscono poi tutti gli altri Personaggi con seguito, e parte del Popolo, ed anche Biondello, ch' è l'oca, e sta nel mezzo; ma Pantea si scuopre sola tra la Gente da un abito distinto. Don Pippo fa alle Zitelle una parlata sopra la loro prigionia, e sopra la libertà presente, che va a finire collo stato conjugale, prescrivendo loro leggi a modo suo. Se la ride di Biondello, e l'oca co' gesti lo seconda. Si dimostra egli impaziente dell' arrivo del Conte Lionetto. Sentendo ciò Chichibio parte e di lì a poco ritorna tutto in furia gridando: Il Conte Lionetto di Casavunta è quì, è quì. Don Pippo tutto allegro vuol correrghi incontro, ma poi riflette, ed ordina a Chichibio di condurlo ben adagio, trattenendolo in sulle scale finch' egli s'assetti la perrucca, e si spolveri le scarpe, per andarlo a ricevere tutto lindo e profumato. Chichibio và a mettersi in fretta un pajo di stivali da Corriere, un abito da viaggio ed un perruccone, il tutto caricato, sicchè subito non è conosciuto, s'avanza con passo grave, ed avvicinatosi al Marchese, che và col suo seguito ad incontrarlo, dice: ecco il Conte Lionetto di Casavunta qui sottoscritto, cavando nell' atto stesso di tasca una lettera sudicia, ed aperta, che dice averla trovata in cucina sul focolare, ed essere stata portata da un Carbonajo. Il Marchese, leggendo la lettera, ch' è poco civile, si conturba, e scaglia improperj contro il Conte, minacciando poi Chichibio per aver aperta, e letta la lettera. Questo trova una scusa ridicola, e se la passa in burla. Disperato Don Pippo di non avere uno Sposo per Celidura, e volendo tutta via maritarla in questa sera, la esibisce a Chichibio, questo resta perplesso, Aurelta protesta, e Celidura la ricusa, dicendo non voler altri, che Biondello. Il Padre la sgrida, e dice, che Biondello non lo vedrà mai più, perchè s'è annegato, ma se mai si fosse anche salvato, è ritornasse, tutta volta non se lo speri, poich' egli non fù capace di tener la sua parola entrando nella Torre; la offre dunque per di lei maggior dispetto al primo, che s'appresenta, e le si fà subito avanti l'oca, e co' suoi scherzi mostra esser ella lo Sposo, ciò, che muove tutti alle risa, e Don Pippo si lagna, che ancora non parli. Celidora risponde, che l'erba non può perauco fare il suo effetto, ma, che lo farà in brevissimo tempo, replica non voler altro Sposo, che Binndello, in difetto, giacchè l'oca è un Papero, in dichiara sun Sposo, poichè Sandra gliel'ha donato. Tutti la burlano, ed intanto incominciа a suonarsi l'introduzione al Finale.

Quì Pantea s' inoltra fra la gente fin dietro le spalle del Marito, senza esser da esso osservata, nè da altri conosciuta, tenendosi a tal fine un fazzoletto alla bocca, e nel tempo stesso Calandrino s' avvicina alla sinistra di Lavina, e Chichibio a quella d'Aurelta, non dipartendosi il Paparo dal mezzo di Celidura e del Marchese. Don Pippo dice a' Convitati che questa musica significa esser tutto preparato per la cena, e per il Ballo, nè altro mancarsi, che il darsi la mano. Si burla di nuovo di Biondello, come anche di Celidora, poichè diventa Sposa d'un Papero, indi si rivolge a Lavina, e le comanda di dargli la mano. Essa dapo qualche ripugnanza promette di dargliela, e mentre dice: eccoti la mia destra, ed egli ha in aria la sua per porgerla a Lavina, deve subito voltarsi verso Chichibio, ed Aurelta, che così istruiti l'interrompono, dimandandogli d'esser anche loro Sposi, e nello stesso momento, ch' egli sta in quell' attitudine, e dice colla mano in aria, ed in fretta di si agli altri due, Pantea subentra a Lavina, e stringe la destra di Don Pippo, e Lavina quella di Calandrino, e rivoltatosi il Marchese, credendo aver per mano Lavina, si trova avere Pantea sua vera Moglie. Resta abigottito, e fuor di se. Pantea comanda si Papero, che parli, e Biondello scosse da se le spoglie d'oca, si scuopre, porge la destra a Celidura, e ringrazia Don Pippo d'averlo egli stesso servito di Mezzano, introducendolo nella Torre, com' ei gli predisse. Poi esso, e Calandrino promettono a Chichibio, ed Aurelta già Sposi, d'effettuar quanto prima la loro promessa. Così Don Pippo, tutto confuso, e heffeggiato da tutti, si trova costretto a celebrare, in vece delle nozze colla seconda Moglie, le seconde nozze colla sua prima Moglie, e le grandi spese, che avea già fatte per sua pompa, e fasto, servono ora per diletto altrui, e per sua vergogna. Ma in tal vessazione finalmente avvedutosi della sua balordaggine, e rivenuto in se stesso, promette mutar sistema di vita, di tener ottima compagnia alla Moglie, e d'esser Amico di tutti, particolarmente di Biondello, e di Calandrino. Dichiara suoi Eredi Celidora e Calandrino sun Nipote, dona a Chichibio, ed ad Aurelta un Capitale di venticinquemila scudi, Biondello dona a Chichibio una delle sue belle Case di Città, e Calandrino ad Aurelta un sun ricco podere con Casa di Campagna, e così tutti in vece di burlarsi più del Marchese pazzo, lndann, ed esaltano il Marchese savio, e generoso, e passano la sera in ottima allegria.

So weit die Varesch'sche Handschrift. In der Annahme, dass einem Theile der Leser eine kurze Angabe des prosaischen Theiles in deutscher Sprache willkommen sein dürfte, füge ich eine solche bei.

Don Pippo, Marchese di Ripasecca, ein eitler und verliebter Geck, hält seine Gemahlin Donna Pantea, die sich von ihm getrennt hat, aber an einem Orte jenseits des Meeres sich aufhält, für todt. Biondello, ein Edelmann aus Ripasecca, wird von Don Pippo seines Reichthums wegen beneidet und von diesem bei jeder Gelegenheit gefoppt. Bei einem Gastmahle, zu dem Beide eingeladen sind, wettet der Marchese mit dem Edelmann, dass, falls es ihm gelänge, binnen Jahresfrist in den Thurm zu gelangen, in den er seine Tochter Celidora eingeschlossen hat, er ihm diese zur Gemahlin geben wolle. Biondello, der Celidora liebt, wenngleich er weiss, dass sie für den Conte Lionetto di Casavunta bestimmt ist, nimmt die Wette an, auf die Hülfe seines Freundes Calandrino, der ein geschickter Mechaniker ist, rechnend. Dieser, sterblich verliebt in Lavina, die Gefährtin der Celidora, gleich wie diese eingesperrt und von Don Pippo mit Heirathsanträgen verfolgt, fertigt im Gebeimen eine künstliche Gans an, die so gross ist, dass sie einen Menschen bequem aufnehmen kann und überschickt sie der Pantea, damit diese verkleidet nach Ripasecca käme, um die

Digitized by Google

Gans öffentlich zur Schau zu stellen. Man hofft, dass Don Pippo diese den Mädchen im Thurme wird zeigen wollen und bei dieser Gelegenheit Bioodello eingeschmuggelt werden kann. Gelänge dieses, so verspricht Biondello seinem Freunde Calandrino, dafür Sorge tragen zu wolleo, dass er die Hand seiner geliebten Lavina erhielte.

Der letzte Tag des ausbedungenen Jahres bricht an. Die Vorbereitungen zu einer grossen Festlichkeit zu Ehren der Vermählung des Don Pippo mit Lavina, sowie der des Conte Lionetto mit Celidora werden getroffen. Paotea mit der Gans ist noch nicht angekommen. Bioodello und Calandrino io grosser Besorgniss fürchten, dass, da ein Sturm ausgebrochen ist, sie ganz ausbleiben wird. Sie beschliessen, nach dem Thurme hin eine Brücke zu bauen, um mit Hülfe dieser zu ihren Geliebten zu gelangen. Sie versprechen dem Haushofmeister Chichibio, sowie dessen Geliebten dem Kammermädchen Aureita eine Summe Geldes, wenn sie bereit wäreo dem Don Pippo die Kleider fortzunehmen, damit dieser genöthigt sei in seinem Hause zu bleiben. Der Bau der Brücke ist in bestem Gange, Biondello und Calandrino leiten ihn, während Celidora und Lavina von einer Terrasse aus, zu der sie sich heimlich einen Zugang verschafft haben, der Vollendung der Arbeit und zugleich ihrer Erlösung erwartungsvoll entgegensehao. Von ihrer baldigen Hochzeit plaudernd, haben aber Chichibio und Aureita es unterlassen, auf den Don Pippo Acht zu geben. Dieser hat sich allein angekleidet, ist ausgegangen und im Begriffe die Umgebungen des Thurmes zu visitiren, stösst er auf die Zimmerleute, die den Bau der Brücke noch nicht vollständig vollendet haben. Er ruft die Wachen dar Burg zu Hülfe, die Arbeiter werden in die Flucht geschlagen, hiermit endet der erste Act.

Der zweite führt uns an den Strand des Meeres. Der Sturm lässt die Wellen hoch aufspritzen, der Himmel ist dunkel bezogen, es donnert und blitzt. In der Ferne sieht man ein Schiff, das in deo Hafen einzulaufen bemüht ist, ein heftiger Windstoss treibt es hinein. Viel Volk, das den Jahrmarkt besuchen will, landet, als letzte Pantea. Sie nennt sich Sandra, hat ausländische Kleidung angelegt und das Gesicht schwarz bemalt, um von ihrem Gemahl nicht wiedererkannt zu werdeo. Sie führt die Gans mit sich und behauptet aus Cairo zu kommen. Das Volk läuft herbei und bewundert das seltene Thier. Auch Chichibio hat es gesehen, er berichtet hierüber dem Marchese, dar Pantea kommeo lässt. Diese versichert, dass dar Gaos augenblicklich die Sprache, die sie aus Schreck über das Unwetter verloreo habe, fehle, dass diese sich aber wieder einstellen würde, weno sie ein gewisses Kraut io einem einsamen von Mauern umgebenen Garten zu sich nehmen könnte. Don Pippo ertheilt den Wachen den Befehl, die Gans mit ihrer Führerin io die Burg einzulassen, damit sie im Festungsgarten das Kraut genösse und die Mädchen an ihrem Anblick sich ergötzen könnten. Der Jahrmarkt in der Nähe des Thurmes ist in vollem Gange, die Mädchen sehen dem Treiben vom Fenster aus zu, Don Pippo und Bioodello haben sich unters Volk gemischt, da erscheint Calandrino mit einem Trupp von Leuten, die unter sich Streit bekommen haben und verlangen, dass Don Pippo als Gerichtsherr über diesen Fall Recht sprechen soll. Er benimmt sich aber hierbei so tölpelhaft, dass das Volk in Aufruhr geräth und er gezwungen ist, sich in seineo Palast zu flüchten.

Bei Beginn des dritten Actes finden sich Biondello und Calandrino, die bei dem Tumulte sich aus dem Staube gemacht haben, bei Pantea ein, Biondello kriecht in die Gans und Calandrino führt sie mit ihrer Führerin nach der Burg, wo er dem Don Pippo erzählt, dass Bioodello in Verzweiflung darüber, dass Celidora doch für ihn verloren, in seinem Kahn auf die offene See gefahren sei. Auf diese Nachricht hin ist Don Pippo hocherfreut und hält die Wette für gewonnen, er ordnet an, dass die Dienerschaft für die Hochzeit Alles in Stand setze. Er selbst begiebt sich in flitterbeladenem Anzuge nach dem Thurme. Celidora und Lavina in eleganter Toilette stehen mit der Gans am Fenster, letztere mit ihrem langen Halse dem versammelten Volke zunickend und Don Pippo bewillkommend. Endlich betritt dieser den Thurm selbst, die Hochzeitsfeier soll gleich nach Ankunft des Conte Lionetto beginnen. Letzterer bleibt aus, dagegen überreicht der verleidete Chichibio dem Don Pippo einen Brief desselben, worin er auf die Hand Celidora's verzichtet. Diese Absage hält den Marchese jedoch nicht ab, an seine eigene Hochzeit zu denkeo und im Begriffe die Hand Lavioa's zu ergreifen, drängt sich Pantea vor und erfasst die seine. Die Gans fängt an zu reden, öffnet sich und Biondello tritt hervor. Die Wette hat Don Pippo verloren, seine todt geglaubte Gemahlin hat er an der Hand, von Allen verlacht, verspricht er eine andere Lebensweise annehmen und Pantea in Zukunft gut behandeln zu wolleo. Celidora wird mit Biondello, Lavina mit Calandrino, schliesslich auch der reichbeschenkte Chichibio mit Aureita vereint.

Berichte.

Leipzig.

Das sechste Gewandhausconcert (9. November) war eine pietätsvolle Gedenkfeier an den Todestag Felix Mendelssohn-Bartholdy's (gest. 4. Nov. 1847), wie sie hier alljährlich an der Stelle seines Wirkens stattzufinden pflegt. Der Umstand, dass sämmtliche Nummern aus Compositionen Mendelssohn's bestanden, brachte es mit sich, dass sowohl die Vorzüge seiner Musik lebhaft hervortraten: der edle Geist, tiefe Innigkeit, Liebenswürdigkeit und Grazie, der feine Humor; dass aber andrerseits auch das, was dem Künstler fehlte, den Hörern schliesslich ins Bewusstsein trat: kraftvolles Empfinden und heroische Leidenschaft. Das Programm zerfiel in einen geistlichen und einen weltlichen Theil; der erstere enthielt: Motette »Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfangen« für achtstimmigen Chor, Tenor-Arie aus Elias »So ihr mich von ganzem Herzen suchet«, Ave Maria für Tenorsolo, achtstimmigen Chor und Orchester, letzteres Stück hier zum ersten Male. Der zweite Theil umfasste die Adur-Symphonie, Sopran-Arie aus der Jugend-Oper »Die Hochzeit des Camacho« (»Wer klopft so leise an die Thür«), Hebriden-Ouvertüre, Finale aus der unvollendeten Oper »Loreley« (Sopransolo, Chor, Orchester). Unter den Solisten zeichnete sich Herr Hedmondt, Opernsänger am hiesigen Stadttheater, durch den edlen Klang seines Organs, frau Moran-Olden, grossh. oldenburg. Kammersängerin, durch guten Vortrag, namentlich in den leidenschaftlichen Partien der »Loreley« aus. Der Concertgeber erfüllte mit gesammt Vorstehendem seine Aufgabe, besonders gelangen ihm der Eingang des Finale, sowie die Stelle »Sollst dein Herz zum Lohn uns geben«. Das im Programm verzeichnete Violinconcert musste leider wegen Erkrankung des Frl. Marianne Eissler ausfallen.

Das siebente Gewandhausconcert (16. Novbr.) brachte uns zu Beginn eine Wiederholung der zum 100jährigen Jubiläum der Gewandhausconcerte componirten und ihrer Zeit besprochenen Ouvertüre »Zur Jubelfeier« von C. Reinecke, am Schlusse eine (bis auf ein geringfügiges Versehen im zweiten Satze) grossartig schöne Reproduction der »Eroica« von Beethoven. Herr von der Medan aus Berlin sang mit tiefem Gefühl eine Tenor-Arie aus Gluck's »Iphigenie auf Tauris« (»Nur einen Wunsch, nur ein Verlangen«) und vier Lieder von F. Schubert: In der Ferne, Pause, Mit dem grünen Lautenbande, Ins Zugabe) Den ersten Platz unter den Gewandhaus-Producirte sich das vielgenannte »Wunderkind« Maurice Dengremont, mittlerweile ein heranreifender Jüngling von 17 Jahren geworden. Er spielte mit hoher technischer Ausbildung, gemüthvoll und mit grossem schönem Ton das erste Violinconcert in G-moll von Max Bruch, Nocturne von Chopin-Sarasate und Polonaise von Wieniawski, zuletzt eine Pizzicato-Studie zugebend. Möge der jugendliche Künstler, unbeirrt von den überschwänglichen Lobpreisungen der Tagespresse, durch zielrigtes Weiterstreben die Erwartungen erfüllen, die sein talentvolles Spiel erweckt.

Digitized by Google

[225] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Franz Liszt, Gesammelte Schriften.

Fünfter Band: Streitfüge.

Kritische, polemische und zeithistorische Essays. Deutsch bearbeitet von **L. Ramann.**

8. Velinpapier. Pr. geh. *M* 5 n., geb. *M* 7. 50 n.

Inhalt: Zur Goethe-Stiftung. — Weimars Septemberfest zur Feier des hundertjährigen Geburtstages Carl August's. — Dornröschen. Gensel's Gedicht und Raff's Musik gleichen Namens. — Marx und sein Buch: »Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege«. — Kritik der Kritik. Ollibischeff und Seroff. Zum Jahreswechsel. — Ein Brief über das Dirigiren. Eine Abwehr.

Mit diesem Bande schliessen die kleinen Schriften F. Liszt's ab, der sechste Band wird, dafern nicht noch weiter zu Tage tretende Schriften einen kleinen Nachtrag verlangen, mit dem Werk »Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn« die gesammte Reihe abschliessen.

Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in Stuttgart.

Grosse Theoretisch-praktische Violinschule

[256] in 3 Bänden

von

Edmund Singer und **Max Seifriz**

Concertmeister, Professor etc. Hofkapellmeister, Musikdir. etc.

Erster Band in 2 Hälften.

Jede Hälfte *M* 7.

Erschien auch in englischer Ausgabe als

Grand theoretical-partical Violin-School in three books.

First book. First and second part, each *M* 7. —

Eingeführt an den Seminarien und Präparanden-Anstalten in Württemberg und Baden und den Conservatorien zu Stuttgart, St. Petersburg, Strassburg etc.

Neue Salonstücke für Pianoforte.

[227] Soeben erschienen im Verlage von *Julius Hainauer*, Königl. Hofmusikalienhandlung in Breslau:

Carl Behm, Op. 282. **Koseder Falter.** Salonstück *M* 1,00.

—— Op. 283. **Drei Clavierstücke:**
No. 1. **Novellette** *M* 1,00. No. 2. **Liebeslied** *M* 0,75. No. 3. **Bratzug** *M* 1,50.

—— Op. 284. **Blumengruss.** Melodie für Pianoforte *M* 1,00.

—— Op. 285. **Un petit morceau.** Impromptu . . . *M* 1,00.

Paul Hilier, Op. 76—79. **Tanzrhythmen.** Vier Clavierstücke.
No. 1. **Polka élégante** *M* 1,25. No. 2. **Valse lyrique** *M* 1,25. No. 3. **Mazurka brillante** *M* 1,25. No. 4. **Grande Polonaise** *M* 1,25.

—— Op. 80. **Reisebilder.** Vier Tonstücke.
No. 1. **In frischer Bergsluft.** No. 2. **In der Spinnlerbande.** Nr. 3. **Ein Abend in St. Peter.** No. 4. **Bei den Hummelfüssen.** No. 1—4 à *M* 1,25.

Johann Kafka, Op. 191. **Der Abendstern.** Nocturne *M* 1,50.

—— Op. 192. **Die junge Braut.** Melodisches Tonstück *M* 1,50.

—— Op. 193. **Auf grünen Höhen.** Styrienne . . . . *M* 1,50.

[230] **Neue Musikalien.**

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Bellesay, Juliua von, Op. 55. **Andante** für Streichorchester oder Streichquartett. Partitur und Stimmen *M* 3,25.

—— Op. 25. **Aquarellen.** Siebee Skizzen für Pianoforte. *M* 3,75.

Beethoven, L. van, Trauermarsch f. das Pianoforte aus der Sonate Op. 26. Arrangement f. das Pianoforte zu vier Händen von Ernst Naumann. *M* 1,50.

Dietrich, Albert, Op. 65. **Vier Lieder** von *Heinrich Bulthaupt* für eine Mezzo-Sopran- oder Baryton-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. *M* 3,55.
No. 1. Abschied. — 2. Waldruhe. — 3. O sei mir hold. — 4. Dein.

Geary, Th., Op. 78. **Oedipus auf Kolonos.** Dramatische Cantate in 3 Theilen für vier Solostimmen, Chor und Orchester. Mit deutschem und französischem Text. (Deutsch von *W. Langhans.*) Clavierauszug mit Text vom Componisten *M* 15,—. Text 40 *Pf.*

Hermann, Friedrich, Op. 28. **Meister-Studien** für Violine. *M* 6.—.

Horak, Eduard, Kinder-Clavierschule. *M* 15,—.

Klavier-Concerte alter und neuer Zeit. Zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichnet und herausgegeben von Carl Reinecke.
No. 21. **Beethoven, L. van,** Op. 15. **Concert.** B dur. *M* 4,—.
No. 22. **Mendelssohn, F.,** Op. 25. **Capriccio brillant** H moll. *M* 3,—.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Compositionen. Dritte vervollständigte Ausgabe. *M* 3,—.

Mozart, W. A., Serenade No. 4. D dur (Köchel-Verz. No. 286) für 2 Violinen, Viole, Bass, 2 Oboen, (2 Flöten), Fagott, 2 Hörner und 2 Trompeten. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen von Ernst Naumann. *M* 2,25.

Rehberg, Willy, Op. 4. **Acht Lieder** für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. *M* 3,—.
No. 1. Mairegen. — 2. Vorsatz. — 3. Nacht. — 4/6. Mädchenlieder I—III. — 7. Abends. — 8. Rückblick.

Rubinstein, Antoine, Op. 44. **Treizième Sonate** pour le Piano. Nouvelle Edition revue par l'Auteur. *M* 5,25.

Wagner, Richard, Feierliches Stück nach dem Zuge vom Münster zu Lohengrin. Für vier Violoncelle, oder Violoncell und Pianoforte (Orgel oder Harmonium) von Friedrich Grützmacher.
Ausgabe für vier Violoncelle *M* 3,25.
Ausgabe für Violoncell und Pianoforte *M* 2,—.

—— **Tristan und Isolde.** Vorspiel zu Isoldens Liebestod.
Partitur *M* 3,50. Orchesterstimmen *M* 5,—.

Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Serienausgabe. — Partitur.

Serie XXIV. No. 80. **Supplement zu Serie V, Opera.** Le Sposo deluso o sia La Rivalità di tre Donne per un solo Amante. Opera buffa in due Atti. (Köch.-Verz. No. 486.) *M* 3,25.

Einzelausgabe. — Partitur.

Serie VI. **Arien, Duette, Terzette und Quartette mit Begleitung des Orchesters.** Zweiter Band. No. 56—47.
No. 38. Arie für Bass. Mentre il lascio, o figlie. (K. No. 513.) *M* 1,00. — 37. Recitativ und Arie für Sopran. Belle mie fiamme. (K. No. 538.) *M* 1,25. — 36. Arie für Sopran. Ah se in ciel, benigne stelle. (K. No. 538.) *M* 1,25. — 39. Ein deutsches Kriegslied. Ich möchte wohl der Kaiser sein. Für Bass. (K. No. 539.) 45 *Pf.* — 40. Arietie für Bass. Un bacio di mano. (K. No. 541.) 60 *Pf.* — 41. Canzonette. Più non si trovano. (K. No. 549.) 80 *Pf.* — 42. Arie für Sopran. Alma grande e nobil. (K. No. 575.) 55 *Pf.* — 43. Arie für Sopran. Chi sà, chi sà, qual sia. (K. No. 582.) 90 *Pf.* — 44. Arie für Sopran. Vado, ma dove? oh Dio! (K. No. 583.) 75 *Pf.* — 45. Arie für Bass. Rivolgete a lui lo sguardo. (K. No. 584.) *M* 1,25. — 46. Arie für Bass. Per questa bella mano. (K. No. 612.) *M* 1,25. — 47. Komisches Duett. Nun, liebes Weibchen, ziehst mit mir. (K. No. 625.) 80 *Pf.*

Einzelausgabe. — Stimmen.

Serie VIII. **Symphonien.**
No. 24. Symphonie. C dur *C* (K.-V. No. 588). *M* 5,70.
No. 25. Symphonie. D dur *C* (K.-V. No. 695). *M* 3,25.

Robert Schumann's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Herausgegeben von Clara Schumann.

Stimmenausgabe.

Serie II. **Ouverturen für Orchester.**
No. 5. Op. 115. Ouverture zu Manfred. *M* 3,25.
No. 12. Ouverture zu Goethe's Faust. *M* 7,70.

Volksausgabe.

No.
427. **Mozart, W. A., Ouverturen** zu den Jugendopern. Für das Pianoforte zu zwei Händen. *M* 1,50.

Vollständiges Verzeichniss des Musikalienverlags. Verzeichnisse der Gesammtausgaben musikalischer Classiker. Verlags-Mittheilungen No. 46.
Prospecte: Anton Krause's Werke u. Musikalische Jugendbibliothek.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Rabensteinplatz 2. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 12 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 29. November 1882. **Nr. 48.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Leibnizens Urtheil über den Werth oder Unwerth der Opern. — Consonantenbildung im Gesange. — Anzeigen und Beurtheilungen (Edmund Singer und Max Seifriz: Grosse Theoretisch-Praktische Violinschule). — Novitäten aus dem Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig (Compositionen von Ferdinand Hiller, Hermann Bock, J. Albert Jeffery, Moritz Hatzel und Ed. Behm). — Händel's Teufels-Arie. — Berichte (Leipzig). — Anzeiger.

Leibnizens Urtheil über den Werth oder Unwerth der Opern.

(Aus d. Handschr. der Kgl. öffl. Bibliothek zu Hannover mitgetheilt von **Eduard Bodemann.**)

Als in Hamburg im Jahre 1678 in Folge des dort errichteten Opernhauses der gewaltige Streit zwischen den »Tugendsamen« und »Gottlosen« sich erhob, liess der dortige Pastor an der S. Jacobi-Kirche, Anton Reiser, seine Schrift erscheinen: »Theatromania oder Werke der Finsterniss in denen öffentlichen Schauspielen« und griff darin nicht nur die Actoren, Autoren und Directoren, sondern selbst den Rath der Stadt Hamburg scharf an.

Unter den Autoren fühlte sich nun von dem Reiser'schen Tractat ein gewisser Marci sehr verletzt als anonymer Verfasser der auch in Hamburg aufgeführten Oper »Vespasian«. Ueber die Person dieses Marci habe ich nichts Näheres ausfindig machen können. Unter der umfangreichen, bisher noch nicht publicirten Correspondenz Leibnizens in der Königl. öffentl. Bibliothek zu Hannover fand ich auch einige zwischen Leibniz und jenem Marci gewechselte Briefe. Marci scheint keine feste Anstellung gehabt zu haben; nach einem Briefe Leibnizens vom 20. März 1685 ist er ein Sohn des »weyland Canzlers Marci«, — vielleicht des damals lebenden Kanzlers zu Merseburg: Joh. Christoph Marci? Nach einem Briefe ohne Datum bekommt er in Hamburg die Verwaltung der schwedischen fahrenden Post auf Ystadt. Die Correspondenz mit Leibniz betrifft besonders Bücherbesorgungen für Letzteren, doch auch Politica. In einem Briefe aber, welcher hier nachfolgt, bittet er in Folge der oben erwähnten, durch Anton Reiser erfahrenen Angriffe Leibnizen um dessen Urtheil über den Werth oder Unwerth der Opern:

»Hochedler, Vest- und Hochgelarter,
Insonders Hochgeehrter Herr HofRath.

Ich habe mir unterm dato vom 20. passato die Kühnheit genommen, Meinen Hochgeehrten Herrn HofR. mit einem schreiben aufzuwarten. Dieses geschiehet nun, in einer mir angelegenen sache Meines Hr. HofRaths hochvernunfftiges gutachten einzuholen. Es wird demselben sonder Zweifel annoch in unverrückterm andencken ruhen, wie Zeit meiner jüngsten anwesenheit in Hannover ich die erwehnung gethan, dass die Opera Vespasian von meiner, elaboration sey. Nun hatt seitdem Hr. Lic. Antonius Reiser, Pastor bei der kirchen zu St. Jacob in Hamburg, ein tractätchen geschrieben, so er Theatromaniam nennet und die Hamburger Operen unter dem geistlich-eifrigen Worte der Wercke der Finsternus, auch sonsten empfindlich durchgezogen. Wie er nun weder der Actoren, Directoren, ja sogar des Raths der Stadt dabei in keine Wege verschonet, so hatt auch die unschuldige person ihm durch die Spitzruthen laufen müssen, welches und der ganze Inhalt Meinem Hr. HofRath aus Lesung des Tractätchen auch bereits wird bekannt seyn. Zwar haben bis dato sehr wenige gewust, dass meine Feder bei dem Wercke interessiret sey, doch diese Veranlassung wird viele zu der curiosität verleiten, sich nach allem genau zu erkundigen, daher wohl schwerlich meine arbeit länger verborgen seyn kan und ich sie nothdringlich agnosciren muss.

Hette demnach, wo es sonder Meines Hr. HofRaths Beschwer geschehen möchte, so dringlich zu bitten, mir vorerst dessen Bedencken wegen solches ganzen tractätchens, zugleich was sein sentiment von denen Operen sey, zu gönnen. Hernach möchte ich wohl informiret seyn, — weil der autor mit mehrerm dreuet und man von Seiten der Herrn Interessenten des Werck so nicht stecken lassen kan, im fall es solte angemuthet werden, — ob ich die defension der Operen, da ich pro nunc dergestalt interessire, nicht eum approbatione gelehrter und unpartheiischer Leute emplectiren könne; indem ich fast nicht sehe, wie ich michs entbrechen kan, und doch, sich an der Geistlichkeit zu reiben, eine verdrießliche sache ist, da man selten viel erhalt, weil sie, wenn sie nicht weiter können, mit schimpfen und calumnien nen sich werffen. Ich bitte, so gütig zu seyn und mir hiervon seine meinung zu eröffnen, welches ich allemahl mit gehorsamer erkentnis rühmen werde. da ich, unter erlassung in Gottes schutz, bin

Meines Hochgeehrten Hr. HofRaths
Stockholm 17. Aug. 1681. schuldigster Diener
Marci.«

Auf die letzte leere Seite dieses Briefes hat nun Leibniz das Concept seiner nachfolgenden undatirten Antwort geschrieben:

„Soviel meine Gedancken wegen der Operen oder Singschauspiele betrifft, die mein Herr begehret, so achte mich zwar hierin Andern vorzuurtheilen viel zu wenig, inmassen ich sehe, dass auch sehr berühmte Leute darüber uneins. Gleichwohl aber ist dieses meine unvorgreifliche Meinung, dass ein solches Singschauspiel nichts anders sei, als ein sehr wohl verständiges Mittel, das menschliche Gemüth aufs allerkräfftigste zu bewegen und zu rühren, dieweil darinn die nachdrückliche Einfälle, die zierliche Wort, die artige Reimbildung, die herrliche music, die schönen Gemelde und künstliche Bewegungen zusammenkommen und sowohl die innerliche als auch die beyden oben [? so!] eusserlichen Sinne, so dem Gemüth vornehmlich dienen, vergnügen werden. Gleichwie nun die Beredsamkeit sowohl zu gutem als bosem Zweck zu gebrauchen, also ist's auch mit diesem neuerson-nenen Bewegungmittel bewandt, welches den Menschen zur Geilheit, Rachgier, Hochmuth reizen und auch zur Tugend, Beständigkeit, wahrer Ehre und ungefärbter Frömmigkeit ermuntern kan; also dass meines ermessens dergleichen Schauspiele im gemeinen Wesen nicht abzuschaffen, sondern als ein kräfftiges instrument zu Regierung des gemeinen Mannes zu gebrauchen wären. Nur hätten Obrigkeit und Seelsorger billig dahin zu sehen, dass damit wohl umbgegangen werde, wie dann einige

Digitized by Google

Comoedien so bewandt, dass sie mehr Schaden als Nutzen bringen, als zum exempel das sogenante Festin de pierre, darinnen ein Atheist vorgestellet wird.

„Was bey den heiligen Vätern gegen die Schauspiele sich findet, scheinet auf den blossen Missbrauch zu gehen, zumahlen die Schauspiele damals nichts anders waren, als offentliche Ausübungen aller erdenklichen Grausamkeit und Ueppigkeit, dergleichen heut zu tag nicht leicht zu finden und geduldet wird, ausgenommen, dass etwa in Spanien das Stiergefecht übrig blieben, wiewohl es öffter bey straff der excommunication von Pabsten verbothen worden. Sonsten scheinet, dass die Operen ihren Ursprung von der Kirchen-Music genommen, denn gleichwie die Passions-Histori und andere geistliche Begebenheiten durch etliche singende Personen, darunter ein Evangelist, so die Erzehlung ausführet und an einander knüpfet, vorgestellet werden, also ist dergleichen auch bey der weltlichen Music nachgethan worden, wie ich dann einige Stuck gesehen, darinnen neben andern singenden Personen il Testo — anstatt des Evangelisten — sich findet, so die Erzehlung ebenmässig ergänset. Weilen es aber künstlicher und zierlicher, das Werck auch ohne Einführung eines eigenen Dollmetscher verständlich zu machen, gleichwie das ein schlechter Mahler, so bey der von ihm entworffenen Jagt setzen müste: hic canis, ille lepus, so hat man diesen Textleser bald abgeschaffet und nunmehr die Operen anstatt anderer Comoedien eingerichtet.“

Consonantenbildung im Gesange.

Für Gesanglehrer und Sänger, sowie überhaupt Gesangausübende dürfte es nicht uninteressant sein, einmal wieder das alte Thema der Consonanten, dieser Stiefkinder im Gesange, behandelt zu sehen, mit dem Zwecke, womöglich dem Stoffe eine neue Seite abzugewinnen. Ich komme sofort zur Sache.

Eine Hauptschwierigkeit ausgeprägter, naturgetreuer Consonantenausbildung bieten zunächst die Consonanten am Eingange der Silben und auf hohen Noten.

Wenn wir nun einen Spiegel zu Hülfe nehmen oder andere Leute beim Sprechen beobachten, so werden wir beim scharfen Hinsehen und scharfen Hinhorchen die Geschwindigkeit und Bündigkeit wahrnehmen, mit welcher Lippen und Zunge im Moment der Bildung des Consonanten vorgehen, um die Verbindung mit dem nachfolgenden Vocale ebenso unmittelbar anzureihen. Nach Gewinnung dieses Vorbildes und Geheimnisses der Natur bleibt uns nur noch die Nachahmung und Uebertragung auf die Bildung der Consonanten im Gesange.

Beobachten wir nun beim Singen unsere Consonantenbildung, hauptsächlich am Anfange, beim Einsatze der Silben und auf hohen, unbequemen Noten, so werden wir nach obiger Beobachtung im Sprechen, zu unserem grossen Erstaunen wahrnehmen, welche Unbeholfenheit Zunge und Lippen an den Tag legen, den Consonanten bestimmt und rasch zur Erscheinung zu bringen. Anstatt den einen oder die zwei, oft sogar drei Consonanten, welche ein Wort beginnen mit Blitzesschnelligkeit in Scene zu setzen, brauchen sie übermässige Langsamkeit und verhelfen nach verlorner Zeit dem betreffenden Buchstaben in seinem Erklingen höchstens zum Lallen oder sonstiger Verwischtheit.

Trägt nun diese Unzureichlichkeit im Zustandebringen der Consonanten am Anfange von Silben wesentlich zur Undeutlichkeit des Textes im Allgemeinen bei, so dass man nur Laute, aber keine Mitlauter beim Gesange vernimmt, so reiht sich daran noch ein anderer Uebelstand, der Mangel an Anschlag des den Consonanten folgenden Vocales.

Energische, naturgetreue Thätigkeit der beim Consonantenbilden hauptsächlich betheiligten Mundtheile, Zunge und Lippen, bewirken am Vorwärtslocken des Vocals und des Anschlagen der Tonsäule an der oberen Zahnreihe. Energie erzeugt Energie. Entschiedenheit und Kürze in der Mundbewegung der Lippen und Zunge führen sonnitelbar eine bestimmtere Mundbewegung im Allgemeinen, vor Allem im Oeffnen und im Niederlegen der Kinnlade herbei, dieses Alpha und Omega, soll der Freiheit der Stimmbildung überhaupt eine Gasse gebahnt werden. Lauschen wir also unserer Thätigkeit beim Sprechen, nicht beim Gähnen die Geheimnisse ab, so ist schon ein weiter Schritt zur Ausbildung des Textes im Gesange geschehen.

Um nun auch den Sänger, welchen es interessirt, speciell auf die Bildung der Consonanten am Schlusse der Silben aufmerksam zu machen, damit sie nicht übersehen werden, sei es mir vergönnt, ein musikalisches Recept anzuführen, welches ich seiner Zeit an der Hand der Winter'schen Schule von Seiten des Gesanglehrers und Meisters Götze in Leipzig entgegennahm. Es wird Vielen bekannt sein, dürfte aber doch als Anregung für Manchen dienen, den Consonanten und ihrem Studium im Gesange näher zu treten. Ich meine die sogenannte falsche Orthographie.

Nehmen wir das Wort »Freundschaftspflicht« und ziehen die Anfangs-Consonanten der zweiten Silbe zur ersten und so fortgesetzt, so entsteht: »Freundsch-aftspf-licht«. Diese Procedur der Consonantenverschiebung im Worte lässt sich rück- und vorwärts vornehmen, auf alle Gesangsübungen mit Text und auf alle Gesänge zum Studium der Consonantenübungen übertragen.

Die Wichtigkeit dieses Experimentes wird Jedermann sofort einleuchten, denn der Sinn, die Syntax des Wortes, wird auseinander genommen, die Elemente desselben treten in den Vordergrund und nehmen unsere Aufmerksamkeit ausschliesslich in Besitz. Daran schliesst sich beim Verlautenlassen eine ausdrückliche Consonantenbildung, welche nicht mehr die Rolle der Nebensächlichkeit spielt, sondern sich unserm Erfassen ausdrücklich aufdrängt. Fleiss und Ausdauer nach dieser Richtung, Zunge und Lippen in ihrer Consonantenthätigkeit zu üben, sie zu stärken und zu stählen, verwandeln den Consonanten, welcher vorher ein Hindernis der Tonbildung war, in einen Factor derselben, und der Ueberreichthum der deutschen Sprache an Consonanten ist nicht mehr eine Calamität für Sänger, sondern ein Antrieb und Hülfsmittel, in seiner Ueberwindung einen Sporn zu fertiger, bestimmter Tonbildung zu suchen.

Auf die Bildung der einzelnen Consonanten zu sprechen zu kommen, schliesst natürlicherweise der Charakter dieser Abhandlung aus; wer sich aber vorangegangene Anregung zu Herzen nehmen und sie als einen Wegweiser benutzen will, weitere Forschung nach gegebener Richtung zu betreiben, wird schon von selbst aus dem Allgemeinen heraus dem Speciellen zugeführt werden.

Heino Hugo.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Edmund Singer und **Rat Selfrit:** Grosse Theoretisch-Praktische **Violinschule** in drei Bänden. Erster Band, erste Hälfte ℳ 7.—, zweite Hälfte ℳ 7.—. Stuttgart, J. G. Cotta.

Δ. Wenn es auch nicht an einzelnen guten Lehrwerken für Violine bis jetzt fehlte, obgleich auch diese wenigen sich in der Regel nur auf Andeutungen zu beschränken pflegen, wo man im Interesse des Schülers und des Lehrers eine breitere Ausführung gewünscht hätte, so war doch schon längst ein Werk Bedürfniss, welches nach allen Seiten hin in gründlicher

Digitized by Google

und erschöpfender Weise und unter Berücksichtigung auch der technischen Anforderungen, welche die moderne Geigenliteratur an den Spieler stellt, den strengsten pädagogischen Voraussetzungen eines solid fundamentirten Violinunterrichts gerecht würde, ohne dabei die musikalisch-bildende, in einem Wort die künstlerische Seite aus dem Auge zu lassen. Wir hatten bei dem Studium des ersten bis jetzt erschienenen Bandes obigen ganz vorzüglichen Werkes so ziemlich alle Arbeiten vor uns liegen, welche auf dem pädagogischen Gebiete der Violinliteratur erschienen sind; wir fanden jedoch, dass dieselben, abgesehen von anderen grossen Mängeln, hauptsächlich an dem einen Cardinalfehler leiden, dass der ersten Lage zu wenig Aufmerksamkeit zugewendet und ziemlich rasch zu den anderen Positionen übergegangen wird. Der ersten Lage kann aber nicht genug Aufmerksamkeit zugewendet werden, ist sie doch die Grundlage eines tüchtigen soliden Geigenspiels. Nur ein gründliches und stufenweises Fortschreiten kann jene gesunde Basis legen, auf welcher positive Erfolge zu erzielen sind. Und was gründliche, alle möglichen Umstände berücksichtigende Arbeit betrifft, steht das Werk des Herrn Professor Edmund Singer, Kgl. Württembergischer Concertmeister und Max Seifriz, Kgl. Württembergischer Musikdirector, einzig in seiner Art da. Der ganze erste Band beschäftigt sich, in der richtigen Erkenntniss, dass der Schüler in der ersten Lage einigermassen satteifest und heimisch geworden sein muss, ehe er in andere Positionen übergeht, ausschliesslich mit der ersten Lage und behandelt ferner die Grundelemente aller Materien der Geigentechnik und den Vortrag. Das Material ist ein solch reichhaltiges, dass der Schüler anderer Literaturwerke nebenbei eigentlich nicht bedarf.

Abgesehen von den pädagogischen Vorzügen des Werkes möchten wir namentlich auch den Umstand hervorheben, dass sämmtliche Uebungsstücke, auch die einfachsten und leichtesten musikalisch gehaltvoll und wie die ganze Methode der Verfasser darauf berechnet sind, mit der technischen Ausbildung des Schülers die musikalisch-künstlerische desselben nicht aus dem Auge zu lassen, damit derselbe nicht einem trockenen Formalismus, einer ausschliesslich dominirenden, den Geist tödtenden Mechanik anheimfalle. »Trotz allem Herben«, um die Verfasser selbst sprechen zu lassen, »das die mechanischen Schwierigkeiten dem Kunstjünger in den Weg legen, darf man bei demselben nie die Freude an der Kunst erlöschen lassen; das künstlerische Ingenium desselben muss geweckt, das berechtigte subjective Element des Schülers gewahrt und das Kunstgefühl allmälig in die reine Sphäre des geläuterten Geschmackes emporgehoben werden.«

Wohlthuend berühren uns in einer Zeit, da in der Kunst eine einseitige technische Ausbildung wahrhafte Orgien feiert, die Worte der Vorrede, dass es heute sich nicht so sehr darum handle, »Virtuosen par excellence auszubilden, als darum, dem Schüler die reichen Schätze unserer classischen Meisterwerke der Kammermusik zu erschliessen. Diese immer mehr zum Gemeingut der Menschheit zu machen, ist in erster Reihe der Streichinstrumentalist berufen. Er findet hier eine Literatur vor, welche zu dem Vorzüglichsten gehört, was die musikalische Kunst aufzuweisen hat.«

Diese Worte bekunden den echten, vom wahren Geist seiner Kunst erfüllten Meister, welcher durch die Erfolge, die er seit einer langen Reihe von Jahren als Lehrer errungen, am schlagendsten die Vorzüglichkeit seiner Methode bewiesen hat, und wenn ein solcher Künstler im Verein mit einem solch tüchtigen Musiker und Musikgelehrten wie Max Seifriz in diesem Werke die Erfahrungen einer langen künstlerischen und Lehrthätigkeit der musik-pädagogischen Welt bietet, so sind wir überzeugt, dass dieselbe mit freudiger Hand dasselbe ergreifen wird. Haben doch schon bewährte Künstler und Pädagogen wie Heermann in Frankfurt, Bazzini, Director des Conservatoriums in Mailand, Damrosch und Tottmann sich in ausserst anerkennender Weise über dasselbe ausgesprochen.

Nicht unerwähnt möchten wir auch die von den gesunden pädagogischen Anschauungen der Verfasser zeugenden Stelle der Vorrede lassen, wo sie, nachdem die Schwierigkeit des Geigenunterrichts gegenüber dem Clavierunterricht hervorgehoben, es offen aussprechen, dass namentlich der Violinspieler, welcher den betreffenden Ton erst mit seinem inneren musikalischen Ohr richtig erklingen hören muss, ehe er im Stande ist, ihn mit Sicherheit zu intoniren, eines, wenn auch nur elementaren Gesangunterrichts nothwendig bedarf, da das Singen der verschiedenen Intervalle als die beste Gehörbildung anzurathen ist, überhaupt der Gesangunterricht für jeden Musiker die Grundlage bilden sollte.

Es sind dies zwar keine neuen Wahrheiten, denen dieselben sind schon oft und genug von bewährten Pädagogen ausgesprochen worden, aber es freut uns, dass die Ansicht immer mehr sich Bahn bricht, dass nur ein rationeller Gesangunterricht eine tüchtige musikalische Grundlage zu bilden vermag. Es wird aber noch seine guten Wege haben, bis solche Gedanken sich allgemein verwirklichen werden.

Gehen wir nun auf den Inhalt des ersten Bandes ein, so besteht derselbe aus 15 Abschnitten, von welchen die beiden ersten den theoretischen Theil in erschöpfender Weise behandeln; die übrigen Abschnitte beschäftigen sich mit den praktischen Erfordernissen; nichts ist den Verfassern entgangen und mit der minutiösesten Gewissenhaftigkeit und Genauigkeit ist Allem Rechnung getragen. Namentlich möchten wir die Abschnitte 10—13 hervorheben, welche die Dynamik, die Verzierungen, die verschiedenen Rhythmen und Striche behandeln. Abschnitt XIII enthält 24 Stücke in den 24 Tonarten und in verschiedenen Formen und wie die übrigen Uebungspiècen mit Begleitung einer zweiten Geige. Von der Reichhaltigkeit des letzten Abschnitts möge der eine Umstand zeugen, dass fast alle hier überhaupt in Betracht kommenden musikalischen Formen in demselben ihre Vertretung gefunden und die Verfasser nicht versäumt haben, jeder Pièce eine ausführliche Erklärung der Form vorauszuschicken.

Der noch im Laufe des Winters erscheinende zweite Band wird sich hauptsächlich mit den verschiedenen Positionen befassen und sich dem ersten, wie wir dies der Vorrede entnehmen, in der Weiterentwicklung der gegebenen Grundelemente auf das Engste anschliessen. Sowohl die Tonleitern, accordische Gänge, Doppelgriffe, Stricharten u. s. w. sollen in demselben ihre naturgemässe Steigerung bis zur höchsten Virtuosität finden und ausserdem noch Theile der Technik bringen, zu welchen im ersten Theile der Natur der Sache gemäss selbst die Grundelemente nicht gebracht werden konnten. Für den dritten Band haben bereits Joachim, Bazzini, Auer, Damrosch, Heermann, J. Becker, Lauterbach u. A. Beiträge zugesagt.

Ferner dürften wir noch anfügen, dass der bis jetzt erschienene erste Band an den Conservatorien zu Petersburg, Strassburg und Stuttgart, in sämmtlichen Seminarien des Grossherzogthums Baden und am katholischen Seminar in Saulgau (Württemberg) eingeführt ist.

Wir schliessen unsere Besprechung des vortrefflichen Werkes mit folgenden Worten der Vorrede:

»Sollte unser Werk für geeignet erfunden werden, den Lehrer in seinem schweren Amte zu unterstützen, den Berufsmusiker zu fördern und namentlich in den Dilettantenkreisen wieder jene Liebe zur Geige und den Streichinstrumenten anzufachen, wie sie früher lebendig war und jetzt wieder sich zu regen scheint, so würden wir darin den schönsten Lohn unseres Strebens und unserer Arbeit erblicken.«

Wir wollen uns auch gern dieser Hoffnung hingeben und

Digitized by Google

wünschen, dass die Geige wieder mehr an Stelle jenes Instruments trete, welches den Massendilettantismus nur begünstigt und jedes freiere musikalische Gefühl immer mehr zu ersticken droht

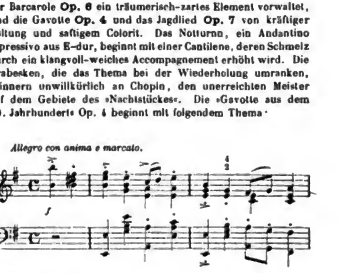
Novitäten

aus dem Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Aus einer Reihe neuerer Veröffentlichungen der bewährten Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig stellen wir zwei Arbeiten von **Ferdinand Hiller** an die Spitze, welche für die geistige Elasticität und Phantasiefrische des greisen Meisters erfreuliches Zeugniss ablegen. **Op. 196** betitelt sich *Leichte Sonatine für das Pianoforte*. Dreisätzig gegliedert beginnt sie mit einem kurzen, den Organismus des Sonatensatzes mehr andeutenden als voll entwickelnden **Allegro** non troppo, dessen erstes Thema in seiner zarten Grazie an Mozart gemahnt. Darauf folgt eine Menuett in B-dur von frohgemuther, kecker Haltung, mit welcher das mehr in sich gekehrte G-moll-Trio hübsch contrastirt. Das Finale bildet ein **Allegro** moderato aus der Grundtonart F-dur. Es ist voll sprudelnden Lebens und glücklich abgeschlossen. — Ein ähnliches Gepräge zeigt die *Kleine Suite* **Op. 197.** Sie wird von einem »Preludio« in H-moll eröffnet, das mit seinen unablässigen, weit und frei ergossenen Sechszehntelpassagen den Charakter des Vorspiels ausprägt. Die anmuthige Gavotte Nr. **2 gewinnt** durch die Betonung der zweiten Viertel etwas Pikantes. Im Gegensatz zu den Staccatogängen des Hauptsatzes erscheint das Minore aus G-moll durchwegs streng gebunden. Auch die Abwechslung von kräftigen Unisonopassagen mit zartgelösten Harmonien wirkt gut. Der Choral Nr. 3 (E-moll $^4/_4$) entfaltet ein schlicht ernstes Liedthema, das bei der Wiederholung leicht contrapunktirt wird. Eine Gigue aus H-moll, die fugatomässig behandelt und ziemlich weit ausgeführt ist, schliesst das Werk ab. Da die Suite wie die Sonate leicht spielbar sind und durchwegs genaue Fingersatzangaben enthalten, eignen sich die Compositionen besonders auch zu instructiven Zwecken. Sie werden fähigen Schülern ebenso viel Freude bereiten, als auf ihren Fortsetzen und ihren musikalischen Geschmack bildend einwirken.

Ein anmuthiges, wenn auch nicht gerade tiefgehendes Werk repräsentiren die *Acht Clavierstücke aus der Jugendzeit* **Op. 6** von **Hermann Bock.** Dass sich der Componist Schumann's Jugendalbum und Kinderscenen zum Muster genommen hat, zeigt gleich das einleitende Stück »Begrüssung« deutlich genug. Der melodische Umriss wie die harmonische Angestaltung, Stimmführung wie Schlussformeln sind hier durchaus Schumannisch angehaucht. Auch der zartsinnige Ton des Ganzen erinnert an jenen Meister, dessen Empfindungstiefe der muthmasslich noch jugendliche Epigone freilich einstweilen nicht erreicht. Nr. 2 »Frühlingsfahrt« geht anfänglicher Weise aus C-moll und thaut eigentlich erst im Mittelsatz aus Es zu freudigem Leben auf, während der Hauptsatz mehr ein unruhig drängendes Sehnen ausdrückt. Nr. 3 »Frohe Botschaft« (A-dur $^2/_4$) spiegelt mit ihrer zarten Liedweise jene Stimmung wieder, welche ein Liebesgruss in der Seele des Mädchens hervorbringt. Auch in Nr. 5 »Traumesrichs sind es holde Bilder, die an dem Schläfer vorüber gaukeln. Formell zeigt das Stück die nämliche Gliederung wie das vorangehende. Es ist wiederum ein Liedsatz, dessen erster Theil nach einem selbständigen Mittelglied ohne Veränderung wiederholt wird. Vom Titel der folgenden Nummer »Auf der Waldmühle« könnte man schliessen, dass es sich um tonmalerische Darstellung des Mühlengeräusches und Wasserplätscherns handeln würde, wie sie so manche Claviercomponisten, am reizendsten wohl Adolf Jensen in Nr. 3 seiner Wanderbilder auf diesen poetischen Vorwurf angewandt haben. Doch ist dies nicht der Fall. Wir erhalten einen einfachen Gesang, dessen Weise heiteres Behagen ausdrückt. Im Mittelsatz geselit sich zeitweilig eine zweite Stimme imitirend hinzu. Der Anhang klingt sanft und leise aus. Dagegen bringt Nr. 6 »Auf wogender See« eine hübsche Tonmalerei. Es ist ein bewegter G moll-Satz, dessen auf- und niederfluthende Sechszehntel die Wellenbewegung einer windbestrichenen Wasserfläche treffend charakterisiren. Innige Melodik zeichnet die folgende Liedweise »Stillbeglückt« aus, deren liebewarme Stimmung die A dur-Tonart erhöht. Das letzte Stück des Heftes betitelt sich »Abschied«. Es ist ein Cis moll-Andante von klagendem Ausdruck, der nur im Mittelsatz hellere Färbung gewinnt, als erhöhe der Gedanke auf ein Wiedersehen das traurende Herz.

Von entschiedenem Talent, triebkräftiger Phantasie und sicherer Beherrschung der Form zeugen *Vier Clavierstücke* von **J. Albert Jeffery.** Aus dem Namen, wie den Widmungen, die sich den einzelnen Compositionen vorgedruckt finden, schliessen wir, dass der Künstler ein Engländer oder Amerikaner sei. Doch zeigt sich deutlich, dass er die deutschen Meister gründlich studirt hat und dass namentlich die Musik der Neuromantiker Schumann, Chopin und Mendelssohn in sein Fleisch und Blut übergegangen ist. Während in dem Notturno **Op. 3** und der Barcarole **Op. 6** ein träumerisch-zartes Element vorwaltet, sind die Gavotte **Op. 4** und das Jagdlied **Op. 7** von kräftiger Haltung und saftigem Colorit. Das Notturno, ein Andantino espressivo aus E-dur, beginnt mit einer Cantilene, deren Schmelz durch ein klangvoll-weiches Accompagnement erhöht wird. Die Arabesken, die das Thema bei der Wiederholung umranken, erinnern unwillkürlich an Chopin, den unerreichten Meister auf dem Gebiete des »Nachtstückes«. Die »Gavotte aus dem 19. Jahrhundert« Op. 4 beginnt mit folgendem Thema:

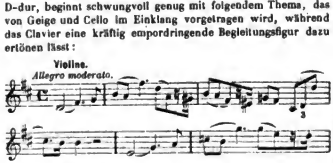


das sich im Verlauf noch kraftstrotzender gestaltet. Das Mittelglied bildet ein E dur-Satz, dessen ruhig-zarter Gesang mit dem Ungestüm des Hauptsatzes wirkungsvoll contrastirt. Die Barcarole, ein Andante con moto aus E-dur, illustrirt mit ihrem leise wiegenden Sechsachtel-Rhythmus die Bewegung des Nachens, der die Fluth durchfurcht, aufs anmuthigste. Weich gelöst, in träumerischem Wohllaut schwebt die Weise dahin. Nur im Mittelsatz kräuselt ein kräftigerer Hauch die Wellen. Der Schluss verhallt in leisen Arpeggien wie Harfenlaut. — Feuriger Schwung zeichnet das Jagdlied Op. 7 aus, wohl von allen vier Compositionen die frischeste und zugkräftigste. Nach einer viertaktigen Einleitung erklingt das Hauptthema gleichsam von fröhlichen Hörnern geschmettert folgendermassen:

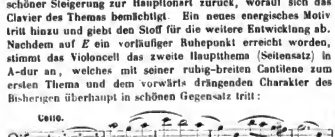
Digitized by Google

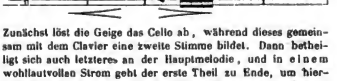
Weniger keck tritt das zweite Thema in As-dur auf, dessen Gesang ein graziöser Hauch umspielt. Im weiteren Verlauf wird auch der Klangeffect der von ferner tönenden Jagdrufe hübsch imitirt und das Ganze mit einer energischen Steigerung abgeschlossen. Wir hoffen dem Componisten, der aus dem Vollen schöpft und dessen sinnliche Frische den Hörer erquicklich anmuthet, bald wieder zu begegnen.

Von **Moritz Hetzel** liegt ein der Grossherzogin Luise von Baden gewidmetes *Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell* vor, das die Opuszahl 6 an der Stirne trägt. Es erweckt stets ein günstigen Vorurtheil für einen jugendlichen Componisten, wenn er sich an die grossen Formen macht, wenn er das kunstvolle Gefäss der Sonate, sei es für ein oder mehrere Instrumente mit selbstständigem Leben zu erfüllen sucht, statt sich in Genrebildern für Pianoforte und ähnlicher Kleinkunst auszugeben. So sind wir denn auch an dies Trio mit einer gewissen freudigen Erwartung herangetreten, die keineswegs völlig getäuscht worden ist. Der erste Satz, ein Allegro maestoso aus D-dur, beginnt schwungvoll genug mit folgendem Thema, das von Geige und Cello im Einklang vorgetragen wird, während das Clavier eine kräftig emporDringende Begleitungsfigur dazu ertönen lässt:

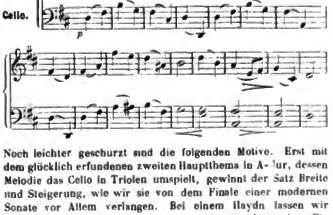


Der Nachsatz, zunächst von Geige und Clavier eingeführt, dann vom Cello übernommen, sänftigt das Ungestüm des Hauptgedankens. Die Modulation bewegt sich von A durch F-dur mit schöner Steigerung zur Haupttonart zurück, worauf sich das Clavier des Themas bemächtigt. Ein neues energisches Motiv tritt hinzu und giebt den Stoff für die weitere Entwicklung ab. Nachdem auf *E* ein vorläufiger Ruhepunkt erreicht worden, stimmt das Violoncell das zweite Hauptthema (Seitensatz) in A-dur an, welches mit seiner ruhig-breiten Cantilene zum ersten Thema und dem vorwärts drängenden Charakter des Bisherigen überhaupt in schönen Gegensatz tritt:





Zunächst löst die Geige das Cello ab, während dieses gemeinsam mit dem Clavier eine zweite Stimme bildet. Dann betheiligt sich auch letzteres an der Hauptmelodie, und in einem wohllautvollen Strom geht der erste Theil zu Ende, um hierauf wiederholt zu werden. Die Durchführung ist im Ganzen wohlgelungen. Sie knüpft an das erste Thema an, das zunächst in D-moll auftritt. In geistreicher Imitation nimmt es ein Instrument dem andern ab, während der Wechsel der Tonarten die verschiedenartigste Beleuchtung darauf wirft. Auch die Seitenthemen führt der Componist in ähnlicher geschickter Weise durch, wobei es freilich stellenweise etwas mehr nach Contrapunkt als freispielender Tonpoesie duftet. Glücklich gefunden ist der Rückgang zum ersten Theil, der übrigens nicht vollständig wiederholt und wesentlich umgestaltet wird. Das erste Thema erklingt nun in Des-dur zartleise zuerst von der Geige allein, dann vom Cello, zuletzt vom Clavier vorgetragen. Nachdem auch der Seitensatz nochmals vorübergezogen, ruft der Anhang den Hauptgedanken in Erinnerung und schliesst kurz und stramm ab. — Obwohl es an einzelnen matteren Stellen nicht fehlt und eine gewisse Incongruenz zwischen dem ersten fünf Seiten umfassenden und zudem wiederholten Theil und den folgenden Abschnitten, Durchführung und Repetition, hervortritt, welch letztere Hetzel auf 6 Seiten erledigt, würden wir nicht anstehen, das Trio als eine treffliche Arbeit zu bezeichnen, ständen die übrigen drei Sätze auf gleicher Höhe wie der erste. Leider ist dies nicht der Fall. Das Andante aus F-dur $(^2/_4$-Takt) ist ein Liedsatz von ziemlich dünnem melodischen Gehalt und etwas verblasster Färbung. Auch der energischere F moll-Abschnitt, der contrastirend dazwischen tritt, vermag uns nicht hinlängliches Interesse abzugewinnen. Das Scherzo, ein Prestosatz in D-dur, beginnt mit einem reizenden Thema, das sich indess sofort als Nachbildung eines Schumann'schen Originals entpuppt, freilich ohne dessen genialen Humor zu erreichen. Selbständiger erscheint das Trio; es wirkt durch seine ruhigere gesangvolle Haltung und noble Stimmführung gut. In knappem Zweivierteirhythmus eilt das Finale dahin. Nach einer Einleitung, deren Motiv das Molithema des Andante in Erinnerung bringt, tragen Geige und Cello ohne Clavier das Hauptthema folgendermassen vor:



Noch leichter geschurzt sind die folgenden Motive. Erst mit dem glücklich erfundenen zweiten Hauptthema in A-dur, dessen Melodie das Cello in Triolen umspielt, gewinnt der Satz Breite und Steigerung, wie wir sie von dem Finale einer modernen Sonate vor Allem verlangen. Bei einem Haydn lassen wir uns die harmlose Laune, mit denen er in manchen seiner Finales gleichsam noch die Feder ausspritzt, gefallen, weil sie

Digitized by Google

zur Naivetät des Werkes überhaupt stimmt und weil selbst das kleinste Gebilde vom Zauber der Schönheit verklärt wird. Bei einem modernen Tondichter treten wir mit anderen Anforderungen an derartige Tonstücke heran; wir verlangen als Ersatz für die göttliche Unbefangenheit jener classischen Meister, die je doch unwiederbringlich verloren, eine intensivere und ergiebigere Durchdringung des musikalischen Stoffes, mehr dramatische Consequenz, aber auch den Mitteln unserer Technik entsprechend eine vertiefte und reicher abgestufte Färbung. Nach all diesen Richtungen hin lässt unser Trioßnik zu wünschen übrig. Es erscheint überhaupt zu leichtwiegend, um ein Kammermusikwerk abzuschliessen und steht besonders hinter demjenigen zurück, was der erste Satz versprochen hat. Möge der Künstler in künftigen Schöpfungen seine Kraft energischer zusammenfassen und gegen sich selbst strenger sein! Dann werden reifere Früchte seines unbestreitbaren Talentes nicht ausbleiben.

Auch heben wir eines Strausses von Gesängen zu gedenken, die uns ihrer Empfindungsfrische und feinsinnigen Ausführung wegen Freude bereitet haben, obschon die Liedform hin und wieder noch organischer gestaltet sein dürfte. Es sind *Fünf Lieder* für eine Singstimme Op. 2 von **Eduard Behm**. Gleich die erste Nummer »Abendsehnsucht« von Salis-Sewis scheint uns die bedeutendste zu sein. Der Componist hat hier den elegischen Ton, die sehnsuchtsvolle Innigkeit, welche die Strophen des Dichters athmen, vorzüglich getroffen. Auch wegen der etwas freien Form wollen wir nicht mit ihm rechten, da der phantasiearige Erguss der Cantilene durch das Weicherfliessene der poetischen Stimmung entschuldigt, ja gewissermassen bedingt wird. Besonders zart und schön declamirt ist der Schluss des Liedes, dessen Vor- und Nachspiel sich decken. — Das zweite Lied »Wir hatten uns einst gerne« von Agnes Engel, welcher die Compositionen dedicirt sind, hüllt sich in die Farben träumerischer Melancholie. Es ist ein H moll-Satz, dessen leise gehaltene Melodie sich auf durchgehenden Orgelpunkten aufbaut. Strophe 1 und 2 stimmen überein; die dritte zeigt etwas veränderte Gestalt. Einen ähnlichen Vorwurf behandelt Nr. 3 »Des Nachts in meinem Traume«, welchen von A. Engel. Doch erscheint der melodische Contour hier bewegter, das Accompagnement freier und klangvoller. Ein längeres Nachspiel lässt die Liebesempfindung schön ausklingen. Das Lingg'sche Lied »Kalt und schneidend weht der Wind« beginnt mit melancholischer Klage, wie sie der Empfindung des vereinsamten Liebenden entspricht. Auch die leidenschaftliche Steigerung, die mit der Strophe »Deinetwegen, süsse Macht« beginnt, lässt sich durch das Gedicht einigermassen rechtfertigen. Der letzte Abschnitt wendet sich aus Fis-moll nach Fis-dur und bringt die Schlussworte »Was sind Rosen ohne dich?« zu treffendem Ausdruck. Trotzdem vermag das Lied als Ganzes nicht zu befriedigen. Es fehlt die Einheit der Stimmung, die harmonisch gerundete Form, welche durch strophische Gliederung des Gesanges unzweifelhaft besser erreicht worden wäre. Wer das Gedicht als solches mit der Musik vergleicht, wird den Unterschied, die Concentration lyrischer Stimmung dort, das Zerfahrene und äusserlich Pathetische hier sofort herausfühlen und mit seinem Urtheil über das künstlerische Verhältniss nicht im Zweifel sein. Harmloser giebt sich die Schlussnummer des Heftes: »Liebesahnung« (»Wissen es die blauen Blumen?«) von F. Kugler. Die schlichtherzliche Weise spiegelt den Liebesfrieden, den der Sänger preist, anmuthig wieder. Nur können wir nicht recht begreifen, weshalb der Componist für Vor-, Zwischen- und Nachspiel des Cloviers den $^3/_4$-Rhythmus anwendet, während die Singstimme sich im $^2/_4$-Rhythmus bewegt. — Der Liedercyklus legt für Behm's lyrische Begabung schönes Zeugniss ab. Etwas strengere Logik in der Form, mehr Vertiefung und organische Herausbildung des dichterischen Gehaltes werden, so hoffen wir, bei künftigen Werken nicht ausbleiben.

A. Niggli.

Händel's Teufels-Arie.

Unlängst ging mir eine Anfrage zu, deren Beantwortung durch diese Zeitung erfolgt, weil sich eine Mittheilung daran knüpft, die für weitere Kreise Interesse haben dürfte.

Herr H. v. Sch. schreibt mir am 2. November: »Bei näherem Umgang mit *Meyerbeer* lernte ich durch ihn viele damals unedirte Gesangstücke von *Händel* kennen, ganz besonders aber empfahl er mir eine Bass-Arie des Beelzebub, die auch seiner Meinung das Grossartigste wäre, was überhaupt [für Bass?] componirt sei. Er versprach mir dieselbe in Abschrift zu besorgen. Statt dieser versprochenen Abschrift erhielt ich aber die Todesanzeige. Ich habe nun seit dem Tode von Meyerbeer wir alle erdenkliche Mühe gegeben, diese Arie, von der ich allerdings nicht weiss, ob sie aus einem Oratorium oder einer Oper ist, zu ermitteln, jedoch leider war alle Mühe vergebens.«

Händel hat allerdings den Teufel in einer grösseren Composition behandelt, nämlich in dem um 1708 zu Rom geschriebenen Oster-Oratorium *Resurrexione*; und die einzige Arie, welche meiner Ansicht nach hier in Betracht kommen kann, ist ein Stück in C-moll, beginnend *»O voi dell' Erebo«*. Die Arie zählt nur 88 Dreischtel-Takte, ist aber in ihrer Anlage so merkwürdig, in der Composition so fremdartig und im Ausdruck so übermenschlich stürmisch, dass ein gewiegter Fachmann wie Meyerbeer, der wahrscheinlich besser, als irgend einer seiner Zeitgenossen, zu schätzen wusste, welche Kraft erforderlich ist, um eine grosse Gestalt mit wenigen Strichen als vollendetes Charakter hinzustellen — dass derselbe angesichts eines solchen Satzes sehr wohl zu der Frage kommen konnte, wer ausser Händel im Stande gewesen sein möchte, so etwas zu erfinden. In diesem Sinne, und unter solcher Einschränkung, erscheint mir sein Ausspruch begreiflich. Man muss nur wissen, dass Meyerbeer überhaupt mit Bewunderung von Händel's Italienischen Arien sprach, die ihm in grosser Zahl bekannt waren — von denselben Arien, über welche seine namhaftesten musikalischen Zeitgenossen, die sie nicht kannten, unbedingt den Stab brachen. Die einzige Unterredung, welche ich mit diesem in Deutschland vielfach ungerecht beurtheilten Manne hatte, betraf hauptsächlich Händel's italienische Opernge sänge, die er zu rühmen nicht müde wurde.

Der Satan heisst in jenem Oratorium nicht Beelzebub, sondern Lucifer (*Lucifero*), und das genannte Werk ist vor einigen Jahren als Band 39 in der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft erschienen. Der betreffende Band (78 Seiten Folio, mit vorgedruckter deutscher Uebersetzung) kann auch einzeln bezogen werden, nämlich gebunden von Breitkopf & Härtel, broschirt von Wilhelm Engelmann in Leipzig.

Meyerbeer besass dasjenige Exemplar der Arnold'schen Ausgabe von Händel's Werken, welches der Instrumentenmacher Stumpff in London an Beethoven sandte. Vielleicht ist Herr v. Sch. im Stande, uns mitzutheilen, wo sich diese Reliquie jetzt befindet.

Chr.

Berichte.

Leipzig.

Durch ganz vorzüglichen Vortrag des Haydn'schen Es dur-Quartetts leitete sich der zweite Kammermusikabend im Gewandhaus ein (14. November), so dass der schalkhafte letzte Satz da capo gespielt werden musste. Ebenso verdiente die Ausführung der folgenden Piece, Sonate für Pianoforte und Violine (B dur) von Mozart,

Digitized by Google

uneingeschränktes Lob. Hingegen hatten wir der Wiedergabe des Fdur-Quartetts Op. 59 von Beethoven mehrfach noch grösseren volleren Ton und vertieftern Ausdruck gewünscht. — In der dritten Kammermusik (25. November) spielte die Pianistin Frl. Agnes Zimmermann mit schon ausgebildeter Technik das durchgängig sehr ansprechende Bdur-Trio Op. 52 von Rubinstein, unterstützt durch die tüchtige Partnerschaft der Herren Concertmeister Petri (Violine) und Alwin Schröder (Violoncell); sodann die schwierige Phantasie Op. 17 von R. Schumann, allerdings ohne hier vollständig den hochgespannten Anforderungen zu genügen; schliesslich ein Arrangement der interessanten Ouverture zu »Ariodante« von Händel, Gavotte Op. 124 in D-dur von Reinecke, Canon-Scherzo aus Op. 35 von Jadassohn. Mit ihr rang um die Palme der Anerkennung die geschätzte Sopranistin Frau Schimon-Regan, welcher das Gellert'sche Busslied von Beethoven gut gelang, desgleichen die beiden Lieder: Siciliano von Pergolese, »Der liebliche Stern« von Fr. Schubert, während das dritte (Annie Laurie von Hochberg) und die uns unbekannte Zugabe ziemlich unbedeutend und deshalb nicht gerade geeignet waren, einen tief einschlagenden Abschluss zu erzielen.

Der Barytonist Herr J. Waldner aus Wien gab am 18. November im Saale des Gewandhauses eine Concert-Soirée, in welcher er den Fr. Schubert'schen Liedercyklus »Die schöne Müllerin« vollständig vorführte, und zwar meist in vortrefflicher Weise, indem sich reiche Gestaltungskraft mit einem wohlklingenden ausgiebigen Stimmorgan paarte. Unserer Meinung nach war jedoch das Tempo im vierzehnten Liede »Der Jäger« etwas zu schnell, wodurch die überhasteten Worte die individuelle Ausprägung einbüssten. Ein nicht geringer Theil des Erfolges gebührte der echt künstlerischen Clavierbegleitung des Herrn Kapellmeister Reinecke. Am wenigsten konnten wir dagegen mit der Declamation des Herrn Baxmann (vom hiesigen Stadttheater), welche durch Abwechslung und Ausmalung der Handlung den Gesammteindruck vor Monotonie schützen sollte, zufrieden sein. Der Prolog und vor allem der Epilog passten mit ihren wohlfeilen Spassen gegenüber dem ernsten Inhalt der Musik wie die Faust aufs Auge. Nur nebenbei die wohlgemeinte Bemerkung, dass wir an des Sängers Stelle den komischen Anstrich vermieden haben würden, welchen die auf dem Programm nicht angezeigte Ruhepause nach den Schlussworten von Nr. 10: »Ade, ich geh nach Haus«, womit der Künstler sich auf kurze Zeit aus dem Saal entfernte, hervorbrachte. Eine kleine Unterbrechung ist gewiss für Stimme wie Nerven wohlthätig; sie bietet sich aber in unserm Falle viel geeigneter nach dem elften oder zwölften Liede.

ANZEIGER.

[229] Soeben erschienen in meinem Verlage mit Verl. recht für alle Länder:

Drei Lieder

für

eine Singstimme

mit Begleitung des Pianoforte

componirt

und Frau Marie von Bülow, geb. Schanzer zugeeignet

von

Ad. Köckert.

Op. 20.

Complet Preis 1 ℳ 50 ₰.

Einzeln:

No. 1. **Wiegenlied,** von *Ad. Köckert* . . . . . 50 ₰.
No. 2. **Das Veilchen,** von *Jul. Mosenthal* . . . . 50 ₰.
No. 3. **Die Kapelle,** von *Ludw. Uhland* . . . . 50 ₰.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[230] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Sneewittchen.

Märchendichtung

von

August Freudenthal

in Musik gesetzt

für

Männerstimmen, Soli (Tenor und Bass) und Chor

mit Begleitung von Orchester oder Pianoforte

von

Emil Keller.

Op. 20.

Clavierauszug Pr. 3 ℳ.

Chorstimmen: Tenor I, II, Bass I, II à 30 ₰.

Partitur und Orchesterstimmen sind in Abschrift durch der Verlagshandlung zu beziehen.

Neuer Verlag von C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann) in Leipzig: [231]

Requiem aeternam

für Männerchor (mit Soloquartett)

componirt

von

Robert Schwalm.

Op. 49.

Partitur und Stimmen 1 ℳ 20 ₰.

Passendes Weihnachts-Geschenk!

[232] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Fidelio.

Oper in zwei Acten

von

L. van Beethoven.

Vollständiger Clavierauszug

bearbeitet von

C. D. Otten.

Mit den Ouverturen in Edur und Cdur zu vier Händen.

Deutscher und französischer Text.

Pracht-Ausgabe in gross Royal-Format.

Zweite unveränderte Auflage.

In Leinwand mit Lederrücken Pr. 54 ℳ. — In feinstem Leder Pr. 60 ℳ.

Das Werk enthält nachstehende Beilagen:
1. **Beethoven's Portrait,** in Kupfer gestochen von *G. Gonzenbach.* — 2. **Vier bildliche Darstellungen,** gezeichnet von *Moritz von Schwind,* in Kupfer gestochen von *H. Merz* und *G. Gonzenbach,* nämlich: **Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses. Irkennungs-Scene. Pistolen-Scene. Ketten-Abnahme.** — 3. **„An Beethoven",** Gedicht von *Paul Heyse.* — 4. Ein Blatt der Partitur in Facsimile von Beethoven's Handschrift. — 5. Das vollständige Buch der Oper, Dialog, Gesänge und Angabe der Scenerie enthaltend. (Deutsch und französisch.) — 6. Vorwort mit biographischen Notizen und Angaben über die Entstehung der Oper.

Digitized by Google

Volksausgabe Breitkopf und Härtel

Billigste, korrekte, gutausgestattete Bibliothek der Klassiker und modernen Meister der Musik.

Volksausgabe. Volksausgabe.

Die in wenigen Jahren auf eine werthvolle Bibliothek von 500 Bänden herangewachsene Ausgabe enthält die Hauptwerke der Klassiker an Instrumental- und Vokalmusik, sowie eine reiche Wahl von Werken angesehener moderner Komponisten. Von den in der Sammlung vertretenen Namen seien genannt:

Aforga, Bach, Bargiel, Beethoven, Bellini, Berger, Bertini, Blumenthal, Borchertini, Boieldieu, Brahms, Chernbini, Chopin, Clementi, Cramer, Curschmann, Donizetti, Dussek, Duvernoy, Franz, Gluck, Händel, Haydn, Heller, Henselt, Hering, Hummel, Kalkbrenner, Klengel, Knorr, Köhler, Krause, Kuhlau, Liszt, Lorking, Lumbye, Mendelssohn, Meyerbeer, Mozart, Müller, Nicolai, Pergolese, Reinecke, Rubinstein, Scarlatti, Schubert, Schumann, Thalberg, Wagner, Weber, Wilhelm.

Ausführliche Prospekte gratis durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.

Musikalien-Verlagshandlung Breitkopf und Härtel in Leipzig.

[233]

[234]

Neue Lieder und Gesänge.

Soeben erschienen im Verlage von **Julius Hainauer**, Königl. Hofmusikalienhandlung in Breslau:

Ingeborg von Bronsart, Op. 46. **Fünf Gedichte** von **Ernst von Wildenbruch**, für eine Singstimme mit Pianoforte *M* 3,25.
Inhalt: No. 1. Abendlied. — No. 2. Ständchen. — No. 3. Zwei Sträusse. — No. 4. Der Blumenstrauss. — No. 5. Letzte Bitte.

Jacob Ehrhardt, Op. 2. **Acht Liedlein aus „des Knaben Wunderhorn" den Kleinen vorzusingen**, für Mezzosopran u. Pianoforte.
Heft 1. 2 à *M* 2,00.
No. 1. Morgenlied. — No. 2. Der Vogelfänger. — No. 3. Geh' du schwarze Amsel. — No. 4. Tanzliedchen. — No. 5. Wenn's Kind verdrießlich ist. — No. 6. Engelgesang. — No. 7. Mondliedchen. — No. 8. Wiegenlied.

Robert Emmerich, Op. 50. **Sechs Lieder für Bass und Pianoforte** . . . . . *M* 2,75.
No. 1. Schenkenlöchterlein. — No. 2. Trinklied. — No. 3. Regen und Sonne. — No. 4. Ausfahrt. — No. 5. Unter den Zweigen. — No. 6. Wanderlied.

Gustav Flügel, Op. 26. **Drei Lieder** von **Franz Kern**, für eine Singstimme mit Pianoforte . . . . . *M* 2,00.
1. Still und tief zu träumen. — 2. Mich umweht's wie Frühlingshauchen. — 3. Die Zeit der trüben Trauer.

Gustav Hölzel, Op. 230. **Wohin mit der Freud'!** Gedicht von Reinick.
A. Für Sopran oder Tenor mit Pianoforte . . *M* 1,00.
B. Für Mezzosopran oder Baryton mit Pianoforte *M* 1,00.

Eduard Lassen, Op. 71. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Pianoforte. Cplt. . . . . *M* 3,50.
Einzeln: 1. Die grossen stillen Augen (B. Scholz). *M* 0,50. — 2. Sei stille (Nordheim). *M* 0,75. — 3. Ich seh' dich heut' zum ersten Mal (Hamerling). *M* 0,75. — 4. Mit den Sternen (Hamerling). *M* 0,75. — 5. Mondnylhus (Lange). *M* 0,75. — 6. Des Woiewoden Tochter (Geibel). *M* 1,25.

—— Op. 72. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Pianoforte. Cplt. . . . . *M* 3,50.
1. Das Aeiternhaus (Claus). *M* 0,75. — 2. Heimath und Liebe (Claus). *M* 0,75. — 3. O selig Hamerling). *M* 0,75. — 4. Reisebild (Hamerling). *M* 0,75. — 5. Gebet auf den Wassern (Strachwitz). *M* 0,75. — 6. O willkommen (Prutz). *M* 1,00.

Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

[235]

W. A. Mozart.

Ouverturen zu den Jugendopern.

Für das Pianoforte zu zwei Händen

bearbeitet von **Paul Graf Waldersee.**

Preis *M* 4. 50.

Inhalt: No. 1. Die Schuldigkeit des ersten Gebotes. — 2. Apollo et Hyacinthus. — 3. Bastien und Bastienne. — 4. La finta semplice. — 5. Mitridate. — 6. Ascanio in Alba. — 7. Il Sogno di Scipione. — 8. Lucio Silla. — 9. La finta Giardiniera.

[236] Verlag von ***F. E. C. Leuckart*** in Leipzig.

Soeben erschien:

Joh. Seb. Bach
Weihnachts-Oratorium

Theil I und II

mit ausgeführtem Accompagnement bearbeitet von Robert Franz.

Partitur mit untergelegtem Clavierauszug M 20 netto.
Chorstimmen M 2.
(Orchesterstimmen in Vorbereitung.)

[237] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Richard Wagner.

Vorspiel und Isolden's Liebestod aus **Tristan u. Isolde.**

Partitur *M* 5. 50. Orchesterstimmen *M* 9. —

Feierliches Stück nach dem Zuge zum Münster aus Lohengrin. Für vier Violoncelle, oder Violoncell und Pianoforte (Orgel oder Harmonium) von **Friedrich Grützmacher.**

Ausgabe für vier Violoncelle *M* 2. 50.
Ausgabe für Violoncell und Pianoforte *M* 2. —

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Rabensteinplatz 2. — Redaction Bergedorf bei Hamburg.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 16 Mk. Vierteljährlicher Pränum. 4 Mk., 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 6. December 1882. **Nr. 49.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Die Briefe Beethoven's an Bettina von Arnim. — Compositionen von Woldemar Voullaire. — Anzeigen und Beurtheilungen (Violinschulen [Werke von J. G. Lehmann, Ludwig Abel und Friedr. Hermann]). — Stuttgart. — Der aretinische Congress für liturgischen Gesang. — Berichte (Leipzig). — Anzeiger.

Die Briefe Beethoven's an Bettina von Arnim.

Von Dr. **H. Deiters.**

Die biographische Forschung über Beethoven ist bekanntlich noch reich an zweifelhaften und unaufgeklärten Punkten. Unter diesen giebt es wohl keinen, bei welchem bis auf den heutigen Tag die Ansichten sich so schroff einander gegenüberstehen, wie jene drei Briefe, welche er in den Jahren 1810 bis 1812 an Bettina von Arnim geschrieben hat oder geschrieben haben soll. Dieselben waren noch nicht lange im Nürnberger Athenäum (1839) durch Merz veröffentlicht, als Schilling die Echtheit derselben in Zweifel zog. Diesen Zweifel nahm A. B. Marx in seiner Biographie auf und stützte denselben durch äussere und innere Gründe; und in gleicher Weise suchte Schindler in der dritten Auflage seiner Biographie die Unmöglichkeit, dass die Briefe von Beethoven in der veröffentlichten Gestalt herrühren könnten, unter derselben Bezugnahme auf Beethoven's Charakter und Schreibweise darzuthun, unter welcher er auch die lange Expectoration Beethoven's über seine Kunst in »Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde« als ganz unbeethovensch bezeichnen zu müssen glaubte. Auch Otto Jahn hat die drei Briefe für unecht gehalten. Für die Echtheit erhob sich L. Nohl (in der ersten Sammlung von Briefen Beethoven's) mit Berufung auf M. Carriere, welcher die Originale gesehen habe; und auch A. W. Thayer, unter den Lebenden sicherlich der berufenste Beurtheiler biographischer Fragen über Beethoven, tritt im dritten Bande der Beethoven-Biographie für die Echtheit jedenfalls der beiden ersten Briefe ein, während auch er die Echtheit des dritten nicht mehr zu behaupten wagt. Neuerdings ist durch die von M. Carriere besorgte Publication des zweiten Briefes nach der im Nathusius'schen Nachlasse vorgefundenen Handschrift die Sache in ein neues Stadium getreten. *)

Der Verfasser dieser Zeilen, welchem die erfreuliche Aufgabe geworden, die Resultate von Thayer's glänzender Forschung dem deutschen Publikum zu vermitteln, hat an der betreffenden Stelle der Biographie (Bd. 3, S. 462) seiner von Thayer abweichenden Meinung kurz Ausdruck gegeben und dadurch gewissermaassen die Verpflichtung übernommen, seine Ansicht ausführlicher zu motiviren. Vorab glaubt er bemerken zu sollen, dass seine erwähnte, alle drei Briefe umfassende Aensserung erfolgt ist vor der Edition des zweiten Briefes durch Carriere.

Bei der Betrachtung dieser Frage müssen wir nach Lage der Sache von der Betrachtung der inneren Gründe, welche ja auch von Anfang an die Zweifel hervorgerufen haben, ausgehen und von ihnen aus erst zu der Betrachtung der äusseren Ueberlieferung übergehen. Denn an und für sich würde die äussere Gewähr der Briefe einem Zweifel nicht so leicht unterworfen worden sein, da ja die Adressatin selbst die Herausgeberin war; ihr verdankte Merz 1839 die Möglichkeit sie zu drucken, und sie selbst hat sie im zweiten Bande von »Ilius Pamphilius und die Ambrosia« 1848 wieder veröffentlicht. Die Originale der Briefe zu Gesicht zu bekommen, ist freilich bei Bettina's Lebzeiten keinem Herausgeber oder Biographen gelungen; Merz hat nicht versichern können, sie gesehen zu haben, und Carriere hat in seiner früheren Erklärung, wie ihm Merz ganz mit Recht entgegenhielt, nicht bezeugt, dass er die Briefe in Beethoven's Handschrift gesehen habe; nicht Schindler, nicht Thayer haben sie gesehen. Dennoch würde man die Echtheit der Briefe nach der Art ihrer Veröffentlichung nicht angezweifelt haben, wenn dieselben sowohl nach den darin enthaltenen biographischen Beziehungen, als auch nach der Schreibweise dem Bilde von Beethoven's Leben und Denken sich organisch eingefügt hätten. Dieses wurde bestritten, und von da hat der Zweifel an der Echtheit der Briefe seinen Ausgang genommen, der dann seine Stütze auch in der Betrachtung von Bettina's schriftstellerischer Thätigkeit fand. Diesen Weg haben wir also bei der Betrachtung dieser Sache ebenfalls zu gehen, und vorab die inneren Gründe nochmals vorzuführen und zu prüfen. Zu diesem Zwecke erscheint es nothwendig, da nicht allen Lesern dieser Zeilen der Wortlaut der Briefe gegenwärtig sein kann, dieselben hier nochmals mitzutheilen.

Der erste Brief ist vom 11. August 1810 datirt. Im Mai dieses Jahres war Bettina in das ihr nahe verwandte Birckenstock'sche Haus in Wien gekommen, in welchem Beethoven freundschaftlich verkehrte, und war durch diese Vermittlung mit Beethoven bekannt geworden — eine Thatsache, welche wir theils aus ihrer poetischen Darstellung in »Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde«, theils aus ihren Briefen an Fürst Pückler-Muskau kennen, die sie auch Thayer mündlich wiederholte, und die wir, auch was die Zeit betrifft, zu bezweifeln durchaus keinen Grund haben. Nach ihrer Abreise also schrieb ihr, wie sie mittheilt, Beethoven folgenden Brief: [1])

*) Diese Publication erfolgte 1880 im ersten Heft der »Allgemeinen Conservativen Monatsschrift für das christliche Deutschland« S. 79—93, und ist bereits in der Allgem. Musikal. Ztg. 1880 Nr. 9, Sp. 135—137 vollständig mit allen Varianten des Bettini'schen Druckes, sowie mit der von Carriere geschriebenen Erläuterung zum Abdruck gebracht. *D. Red.*

1) Wir geben denselben nach Thayer, der ihn nach dem Nürn-

Digitized by Google

»Wien, 11. August 1810.

Theuerste Bettine, [1])

Kein schöenrer Frühling als der heurige, das sage ich und fühle es auch, weil ich Ihre Bekanntschaft gemacht habe. Sie beben wohl selbst gesehen, dass ich in der Gesellschaft bin, wie ein Frosch [2]) auf dem Sand der wählt sich und wählt sich und kann nicht fort, bis mir wohlwollende Gottheit ihn wieder ins [3]) gewaltige Meer hineinschafft [4]). Ja ich war recht auf dem Trockenen, liebste Bettine [5]). Ich ward von Ihnen überrascht in einem Augenblick, wo der Missmuth ganz meiner Meister war; aber wahrlich er verschwand mit Ihrem Anblick, ich hab's [6]) gleich weg gehabt dass Sie uns einer andern Welt sind, als uns dieser abscurden, der man mit dem besten Willen die Ohren nicht eufthun kann. Ich bin ein elender Mensch und beklage [7]) mich über die andern!! — Das verzeihen Sie mir wohl mit Ihrem guten Herzen, das aus Ihren Augen sieht, und Ihrem Verstand, der in Ihren Ohren liegt; — zum wenigsten verstehen Ihre Ohren zu schmeicheln, wenn sie zuhören. Meine Ohren sind leider, leider eine Scheidewand, durch die ich keine freundliche Communication [8]) mit Menschen leicht heben kann. Sonst! — Vielleicht! — hätt' ich mehr Zutrauen gefasst zu Ihnen. So, konnt ich nur den grossen, geschenten Blick Ihrer Augen verstehen, und der hat mir zugesetzt, dass ich nimmermehr [9]) vergessen werde. Liebe Bettine [10]), liebstes Mädchen! die Kunst! — Wer versteht die, mit wem kann man sich bereden über diese grosse Göttin! — Wie lieb sind mir die wenigen [11]) Tage, wo wir zusammen schwätzten [12]), oder vielmehr correspondirten, ich hebe die kleinen Zettel alle aufbewahrt, auf denen Ihre geistreichen, lieben, liebsten Antworten stehen. So hab ich meinen schlechten Ohren doch zu verdanken, dass der beste Theil dieser flüchtigen Gespräche aufgeschrieben ist. Seit Sie weg sind, hab' ich verdriessliche Stunden gehebt, Schattenstunden, in denen man nichts thun kann; ich bin wohl an drei Stunden in der Schönbrunner Allee herumgelaufen, als Sie weg waren, und auf der Bastey [13]); aber kein Engel ist mir da begegnet, der mich gebannt [14]) hätte, wie Du Engel. Verzeihen Sie, liebste Bettine [15]), diese Abweichung von der Tonart; solche Intervalle muss ich haben, um meinem Herzen Luft zu machen. Und an Goethe haben Sie von mir geschrieben, nicht war? — dass ich meinen Kopf möchte in einen Sack stecken, wo ich nichts höre und nichts sehe von allem, was in der Welt vorgeht. Weil Du, liebster Engel, mir doch nicht darin begegnen wirst. Aber einen Brief ward' ich doch von Ihnen erhalten? — Die Hoffnung nährt mich, sie nährt ja die beste Welt, und ich hab' sie mein Lebtag zur Nachbarin gehabt, was wäre [16]) sonst mit mir geworden? — Ich schicke [17]) hier mit eigner Hand geschrieben: »Kennst Du das Land«, als eine Erinnerung an die Stunde, wo ich Sie kennen lernte, ich schicke auch das andere, was ich componirt habe, seit ich Abschied von Dir genommen habe, liebes, liebstes Herz!

Herz, mein Herz, was soll das geben,
Was bedränget Dich so sehr?
Welch ein fremdes, neues Leben!
Ich erkenne Dich nicht mehr.

Ja, liebste Bettine [18]), antworten Sie mir hierauf, schreiben Sie mir, was es geben soll mit mir, seit mein Herz ein solcher Rebelle [19]) geworden ist. Schreiben Sie Ihrem treusten Freund —

B—thoven.«

Die Varianten in den beiden verschiedenen Editionen, von den kleineren abgesehen, welche durch verschiedene Deutung einer unleserlichen Handschrift entstanden sein könnten, sind willkürliche Aenderungen, die nur von Bettina selbst gemacht sein können; denn man wird doch nicht annehmen wollen, dass der erste Herausgeber Herz die Worte »und auf der Bastey« willkürlich zugesetzt, oder aus einem im Original gelesenen »Freund« willkürlich »Bettine« gemacht hätte. Eine wirkliche Pietät für ein vorliegendes authentisches Original verbietet dergleichen Willkürlichkeiten. Doch wollen wir das als nebensächlich gelten lassen.

Was den Inhalt des Briefes selbst betrifft, so ist biographisch festgestellt, dass Beethoven in der Zeit, als ihn Bettina kennen lernte, in der That von tiefem Missmuthe erfüllt war, da seine Heirathspartie sich zerschlagen hatte, d. h. seine lange Jahre gehegte Hoffnung, sich mit Therese v. Brunswick zu vermählen, aus unbekannten Gründen vernichtet worden war. Hierüber möge man den 3. Band der „Thayer'schen Biographie nachlesen. Zwei Lieder von Goethe, die Beethoven in jener Zeit componirt, werden in dem Briefe erwähnt: »Kennst du das Land«, welches gerade zu der Zeit, als er Bettine kennen lernte, also im Mai 1810, entstanden sein soll, [1]) und »Herz mein Herz«, welches er nach ihrer Abreise, also noch im Sommer 1810, geschrieben habe. Beide Lieder erschienen Ende 1810 mit mehreren anderen zusammen und fallen daher allerdings in jene Periode; zur genauen Feststellung des Datums fehlen weitere Angaben. Doch stehen auf einem Skizzenblatte Beethoven's, welches sich in O. Jahn's Besitz befand, [2]) Skizzen von »Kennst du das Land« und von »Freudvoll und leidvolle, ein Umstand, der nach gewöhnlicher Wahrnehmung — man erinnere sich der Notlebohm'schen Untersuchungen über Beethoven's Skizzenbücher — auf gleichzeitige Composition der beiden Stücke schliessen lässt. Die Musik zu Egmont wurde im Winter 1809/10 componirt, ihre erste Aufführung war am 24. Mai 1810, und somit musste damals die Musik längst fix und fertig sein. Daraus ergiebt sich die höchst wahrscheinliche Vermuthung, dass auch das Lied »Kennst du das Land« bereits früher in Angriff genommen und keineswegs für Bettina erst zur Zeit ihrer Anwesenheit componirt war; sie mag in ihrer Erinnerung das von Beethoven ihr mitgetheilte Lied als eben componirt irrthümlich angesehen haben. Dass das andere Lied »Herz mein Herz« mit dem Abschiede von Bettina in Verbindung gebracht wird, leidet unseres Erachtens an grosser innerer Unwahrscheinlichkeit. Thayer hat die gewiss zutreffende Bemerkung gemacht (III, S. 97), dass es nicht Zufall sein könne, dass gegen Ende des Jahres 1809, als Beethoven's Hoffnungen, die Erwählte als Gattin zu besitzen, am lebhaftesten waren, auch die zur Composition gewählten Liedertexte Beziehungen zu seinen damaligen Empfindungen hatten. Dass er, nachdem seine Hoffnungen zerstört waren, so bald nachher wieder einen solchen Text zur Hand genommen — gerade in dieser so sehr unfruchtbaren Zeit —, ist schwer glaublich, vielmehr durchaus wahrscheinlich, dass auch dieses Lied etwas früher anzusetzen sei.

Ueberhaupt scheint uns, wenn wir die Verhältnisse gerade jener Wochen erwägen, der zürtliche Ton sehr auffällig, welchen Beethoven in dem Briefe anschlägt. Allerdings weiß Schindler wissen, Beethoven sei in jenen Jahren in Bettina »recht verrannt« gewesen und deshalb noch später von Freunden geneckt worden. Schindler konnte nur das letztere wissen; über die

---

berger Athenäum abdruckte. Die Anmerkungen enthalten die Varianten in »Illus Pamphilius« mit Ausnahme der Interpunktion.

1) »Theuerste Freundin« 2) Fisch 3) in das 4) hineinschafft 5) Freundin 6) hab es 7) beklag 8) Komunikation 9) nimmer 10) Freundin 11) wenige 12) schwatzten 13) »und auf der Bastey« fehlt 14) gepackt 15) Freundin 16) wär 17) schick 18) Freundin 19) solch ein Rebeller.

1) Die Worte »als eine Erinnerung an die Stunde, wo ich sie kennen lernte«, erhalten ihre Erläuterung durch Bettina's Erzählung an Fürst Pückler, dass Beethoven das Lied gerade in jenem Momente »für sie« componirt habe.

2) Vgl. den von den Antiquaren Baer, Cohen und Lemperts herausgegebenen Katalog der Musikalienssammlung O. Jahn's, S. 39.

Digitized by Google

Zeit von Beethoven's Bekanntschaft mit Bettina selbst hatte er keine Kenntniss, und in weiche Zeit wir jene Mittheilung verlegen wollen, wie sie überhaupt zu verstehen ist, bleibt ungewiss. Für Beethoven war damals eine von ihm lange gehegte tiefe Neigung zerstört worden, Bettina aber war seit Jahren die Braut Achims von Arnim; unter solchen Verhältnissen erscheinen diese Liebeslusserungen anstössig, und soviel wir Beethoven's Charakter kennen, unbeethovensch, da gewisse Scherze, die er sich sonst wohl in Briefen an Frauen erlaubt hat, im Vergleich zu diesem ernsthaft, ja schwermüthig gehaltenen Briefe nichts beweisen.

Auffällig ist auch, dass er sich in dem langen Briefe fast ausschliesslich mit der Adressatin beschäftigt, ihren Geist und ihrem Einflusse auf ihn das höchste Lob zollt (wie oft lesen wir Aehnliches in den anderen, von Bettina herausgegebenen Briefwechseln), von sich jedoch ausserordentlich wenig sagt. Was er von seinem Gehöre und von der schriftlich geführten Unterhaltung schreibt, stimmt auch nicht ganz mit sonst bekannten Thatsachen; Beethoven hat das Gebrauch der Conversationshefte erst eine Reihe von Jahren später als Regel angenommen, und nach den gewöhnlichen Nachrichten machte ihm sein, obwohl schon sehr geschwächtes Gehör um das Jahr 1810 Unterhaltung, Musikhören und eigenes Spiel noch nicht unmöglich. Doch kann es, wenn nicht als Regel, doch als gelegentliches Hülfsmittel, namentlich bei der Unterhaltung mit einer Dame, auch schon damals angewendet worden sein.

Die obigen Bemerkungen lassen es sehr schwer erscheinen, den Brief, wie er geschrieben ist, für Beethovensch anzuerkennen, und insbesondere machen ihn die Aeusserungen über die beiden Lieder im höchsten Grade bedenklich. Ein Moment haben wir nach Mittheilung des zweiten Briefes noch nachzutragen und über den Stil sprechen wir erst, nachdem wir sie alle übersehen. Das Endurtheil kann erst nach erlangter Uebersicht über die ganze Frage gefällt werden.

Der zweite Brief ist nur ein halbes Jahr später datirt; wir geben ihn nach der neuen Edition Carrieres. [1])

»Wien am 10. Februar 1811.

Liebe liebe Bettina! [2])

Ich habe schon zwei Briefe von ihnen und sehe aus ihren Briefen an die Tonie [3]), dass Sie sich immer meiner und zwar viel zu vortheilhaft erinnern — ihren ersten Brief habe [4]) ich den ganzen Sommer mit mir herumgetragen und er hat mich oft seelig [5]) gemacht, wenn ich ihnen auch nicht so oft schreibte, und sie gar nichts von mir sehen, so schreibe ich ihnen doch [6]) 1000 mal [7]) tausend Briefe in Gedanken. — Wie sie sich in Berlin in ansehung des Weltgeschen=sens [8]) finden, könnte ich mir denken, wenn ich's nicht von innen gesehen hätte, schwätzen [9]) über Kunst ohne Tnoten !!!!! Die beste Zeichnung hierüber findet sich in Schillers Gedicht »die Flüsse« wo die Spree spricht — sie heirathen liebe Bettina [10]), oder es ist schon geschehen, und ich habe sie nicht einmal zuvor noch sehen können, so ströme denn alles Glück ihnen und ihrem Gatten zu, womit die Ehe die ehelichen segnet — Was soll ich ihnen von mir sagen »Bedaure mein Geschick« rufe ich mit der Johanna aus, rette ich mir noch einige Lebensjahre, so will [11]) auch dafür wie für alles übrige Wohl und Wehe denn alles in sich fassenden dem Höchsten danken — An Goethe wenn sie ihm von mir schreiben suchen sie alle die Worte aus, die ihm meine innigste Verehrung und Bewunderung ausdrücken, ich bin eben im Begrif [1]) ihm selbst zu schreiben wegen Egmont, wozu ich die Musik gesezt [2]), und zwar blos aus Liebe zu seinen Dichtungen, die mich glücklich machen, wer kann aber auch einem grossen Dichter genug danken, dem kostbarsten Kleinod einer Nation?

Nun nichts mehr liebe gute B. [3]), ich komme [4]) diesen Morgen um 4 [5]) erst von einem Bachanal, wo ich sogar [6]) viel lachen muste [7]), um heute beinahe eben so viel zu weinen, rauschende Freude treibt mich oft gewaltthätig [8]) in mich selbst zurück. Wegen Clemens vielen Dank für sein Entgegenkommen, was die Cantate [9]), so ist der Gegenstand für uns [10]) hier nicht wichtig genug. ein anderes ist's [11]) in Berlin, — was die Zuneigung, so hat die Schwester davon eine so grosse portion [12]), dass dem Bruder nicht viel übrig bleiben wird, ist ihm damit auch gedient? Nun leb [13]) wohl, liebe liebe B. [14]) ich küsse dich ..... [15]) auf deine Stirn und drücke damit wie mit einem Siegel alle meine Gedanken für dich auf. — schreiben sie bald, bald, oft ihrem ..... [16])

Beethoven.«

Adresse (von anderer Hand)

»Von Wien.
An Fräulein Bettine v. Brentano
Visconti Laroche
bey Harro von Savigny in Berlin
Monbijon-Platz Nr. I.« [17])

Auf der Rückseite um das Siegel von Beethoven's Hand:

»Beethoven wohnt auf der Mölker Bastey im Pascolatischen Hause.« [18])

Bei diesem Briefe ist uns von jeher ein erhebliches Bedenken biographischer Art aufgestiegen. Beethoven hat die Musik zum Egmont nicht, wie in dem Briefe so absichtlich hervorgehoben wird, aus reiner Liebe zu Goethe's Dichtungen geschrieben, sondern zufolge eines vom Hoftheater erhaltenen Auftrages; es war gleichzeitig auf eine Aufführung von Goethe's Egmont und Schiller's Teil abgesehen gewesen, und Beethoven hatte, wie Czerny bezeugt, ausdrücklich den Wunsch geäussert, der Teil zu erhalten. Die Aeusserung im Briefe, er sei eben im Begriffe, wegen Egmonts an Goethe zu schreiben, erscheint ausserdem nur dann recht natürlich, wenn es sich um eine eben fertig gewordene Composition handelte. Nun war aber, wie bereits gesagt, die Egmontmusik bereits im Anfange des Jahres 1810 fertig, ehe Bettina überhaupt nach Wien kam, und im Mai dieses Jahres aufgeführt worden. Im ersten Briefe war auch schon Goethe's gedacht; ist derselbe echt, so war dort die Stelle, des Egmont zu erwähnen, und es fällt auf, dass dies nicht geschehen ist. Hat Beethoven diesen zweiten Brief geschrieben, so hat er entweder eine bewusste Unwahrheit geschrieben, was ihm nicht zuzutrauen ist, oder er hat Thatsachen, die nur um ein Jahr zurücklagen, in auffallender Weise vergessen, was von einem Beethovenkenner wie Thayer immerhin für möglich gehalten wird.

Andere biographische Bedenken bietet dieser Brief nicht, wenngleich auch hier der zärtliche Ton, namentlich am Schlusse, nicht gerade angenehm berührt. Die Verschiedenheit der Lesart betreffend, so ist zu bemerken, dass in der ersten Herausgabe durch Merz ein Bestreben bemerkbar ist, Unebenheiten

---

1) Allg. conservat. Monatschrift für das christl. Deutschland. Jan. 1880. In den Anmerkungen lassen wir die wichtigeren Varianten der ersten Ausgabe (A) und des Illus Pamphilius (B) folgen.

2) Geliebte, liebe Bettine A, Geliebte liebe Freundin B 3) an ihren Bruder A 4) hab A 5) selig B 6) doch fehlt in A 7) tausend mal B 8) Weltgeschmeiss B 9) schwatzen B, vieles Schwatzen A 10) Bettine A, Freundin B 11) will ich A

1) Begriff A B 2) gesetzt A B 3) Bettine A, Freundin B 4) kam A 5) 4 Uhr A, vier Uhr B 6) so gar A 7) mußte A B 8) gewaltthätig wieder A, gewaltthätig B 9) Cantate betrifft A 10) uns fehlt in A 11) ist sie A 12) diese so sehr eingenommen A 13) lebe A 14) Bettina A, Freundin B 15) im Orig. ein durchstrichenes Wort, dafür in B »so mit Schmerzen«, A ohne Lücke 16) an Stelle des im Or. unleserlichen Wortes hat A »Freunde«, B »Bruder« 17) fehlt in A B 18) fehlt in B

Digitized by Google

des Stiles, die in Ilias und Pamphilius und der neuesten Edition gemeinsam hervortreten, wegzuschaffen. Das liesse auf ein wirkliches Original schliessen. Es lässt sich gar nicht leugnen, dass dieser zweite Brief schon in der äusseren Form, wie wir weiter unten anzuführen haben, aber auch in Einzelheiten des Inhalts mit unzweifelhaft Beethoven'schen Briefen Verwandtes bietet. Die Aeusserung am Anfange, dass man sich seiner viel zu vortheilhaft erinnere, ist ein Ausdruck der Bescheidenheit, der auch in anderen Briefen (z. B. denen an Erzherzog Rudolf) begegnet; wie auch die kurz vor dem Schlusse enthaltenen, sein Leben und eine projectirte Cantate betreffenden Aeusserungen nicht nach willkürlicher Erfindung aussehen; einer, der den Brief unterschob, würde den letzten Punkt wahrscheinlich deutlicher gemacht haben.

Was die Darstellung in diesem Briefe, sowie seine äussere Begleubigung betrifft, haben wir für später noch Einiges nachzutragen. Doch muss schon hier — für den Fall, dass er ganz oder zum Theil als echt erscheinen sollte — ein kurzer Rückblick auf den ersten Brief geworfen werden. Wer diesen zweiten Brief und namentlich den Anfang desselben unbefangen liest, kann sich des Eindrucks kaum erwehren, dass, als er geschrieben wurde, ihm ein anderer nicht vorhergegangen war, und am wenigsten ein so unfährlicher, wie der erste, den wir jetzt lesen; denn wäre das der Fall gewesen, so war eine Entschuldigung, wie er sie giebt — da er ja auf einen zweiten Brief antwortet und demnach auf den ersten schon früher geantwortet hätte — gar nicht nöthig, und auch die Abwehr der zu vortheilhaften Erinnerung nicht mehr an der Stelle. Auch würde auffallend sein, dass er in dem zweiten Briefe erst die Absicht ausspricht, an Goethe wegen des Egmont zu schreiben, als hätte er denselben eben vollendet, während derselbe schon vor Bettinens Aufenthalt in Wien fertig war. Es sind dies kleine und scheinbar unwichtige Bedenken, welche jedoch zu den übrigen hinzukommend ins Gewicht fallen; sie deuten darauf hin, dass die beiden Briefe sich nicht wohl mit einander vertragen, dass vielmehr, wenn der zweite echt sein sollte, der erste es nicht sein kann. Sind beide unecht, so kommt es auf diese Betrachtung nicht weiter besonders an.

(Fortsetzung folgt.)

Compositionen von Woldemar Voullaire.

Es dürfte heut zu Tage ziemlich selten mehr vorkommen, dass ein Componist seine Thätigkeit mit der musikalischen Bearbeitung von Psalmen und geistlichen Liedern eröffnet und dass das erste Product, welches er der Oeffentlichkeit übergiebt, ein Werk von der schmerzlichen Inbrunst des Gebetes ist: »Aus tiefer Noth schrei ich zu dir«. Schon aus diesem Grunde erregen die Compositionen von Woldemar Voullaire, so viel uns bekannt eines Schweden, dessen Erstlingsarbeiten vor mehreren Jahren erschienen und von dem gegenwärtig wieder neue Tondichtungen vorliegen, ein gewisses Interesse. Wir haben es mit einer ernst angelegten, streng religiösen Natur zu thun, die sich formell an die Romantiker, namentlich an Mendelssohn und Gade anlehnt und nicht gerade eine originelle und reiche Productionskraft zu besitzen scheint, deren Hervorbringungen indess mit dem Stempel eines dem äusserlichen Effect aus dem Wege gehenden, gegen sich selbst strenggesinnten, edel und warm empfindenden Künstlers an der Stirne tragen.

Das Gebet »*Aus tiefer Noth schrei ich zu dir*« **Op. 1** hat Voullaire für eine Sopranstimme und Chor mit Orgelbegleitung geschrieben. Es ist ein Andante sostenuto aus E-moll ($^6/_8$-Takt). Der Gesang, der das Flehen der zerknirschten Seele nicht mit dramatischem Pathos, aber schlicht und schön ausdrückt, wird von einem wesentlich polyphon behandelten, in strenggebundenen Achtein dahingleitenden Accompagnement getragen, wie es für die Orgel passt. Nachdem die Solostimme den Text vorgeführt und mit A-moll geschlossen hat, tritt der vierstimmige Chor ein und wiederholt seinerseits den Satz, während der Solosopran eine selbständige Melodie dazu ertönen lässt. Am Schluss, der die Worte »Wer kann vor dir bleiben?« noch eindringlicher illustrirt, treten zu dem Solosopran vier weitere Einzelstimmen, welche dann der Chor wiederum aufnimmt. Die letzten Takte verklingen pianissimo in der Tiefe, als fasste die Betenden ein Scheuer vor der Nähe des Herrn.

Einen ähnlichen Vorwurf behandelt **Op. 2.** Es ist der *13. Psalm*, den Voullaire durch eine Altstimme vortragen lässt, während wiederum die Orgel begleitet. Das Tonstück beginnt mit einem Adagiosatz in G-moll, dessen klagende Weise den Worten: »Wie lange, o Herr, willst du meiner gar vergessen«, wohl entspricht. Die Ausdrucksweise erinnert an die Solosätze in Mendelssohn's Psalmen, namentlich im 42., wobei übrigens von directen Reminiscenzen nicht die Rede ist. Mit den Worten »schaue doch und erhöre mich, Herr, mein Gott« wächst die leidenschaftliche Innigkeit des Gesanges, der dann bei der folgenden Stelle »dass ich nicht im Tode entschlafe« stillschweigend zur Tiefe steigt, als öffnete sich schon die Gruft. Mit dem vertrauensvollen »Doch ich hoffe darauf, dass du so gnädig bist« tritt die G-dur-Tonart ein und es gestaltet sich das Lied zu einem choralartigen Hymnus, der die Freudigkeit des gläubigen Herzens schön ausdrückt. Das ziemlich lange Stück verlangt, dass die verschiedenartigen Stimmungsnüancen mit einem gewissen dramatischen Accent hervorgehoben werden, bietet übrigens einer tüchtigen Sängerin eine keineswegs undankbare Aufgabe der.

Mit **Op. 3** sehen wir Voullaire zum ersten Mal das Gebiet der Claviercomposition betreten, insofern demselben nicht etwa der ohne Opuszahl erschienene »*Deutsche Siegesmarsche für Pianoforte* vorangegangen ist. Letzterer ein marschmässiges Allegro maestoso in A-dur ist kräftig und schwungvoll gehalten, ohne sich gerade hoch über das Niveau derartiger Gelegenheitscompositionen zu erheben.

Die *6 Pianofortestücke* **Op. 3** verrathen in ihrer durchschnittlich strengen Gehaltsdenheit und ernsten Charakter den Organisten, der sich nur allmälig dem freieren und beweglicheren Wesen des Clavierstils accomodirt. An der Spitze steht ein Scherzo aus E-moll, das in seinem ganzen Habitus wiederum an Aehnliches bei Mendelssohn erinnert, ohne freilich des letztern leichte Grazie zu erreichen. Das »Rubelleds« No. 2 ist ein Larghetto aus As-dur, durch Schlichtheit und schöne Cantilene ansprechend, ohne tiefer zu dringen. Gleiches gilt von der Romanze Nr. 3, über der ein eigenertig schwermüthiger Hauch liegt. Das zweite Heft wird von einem Andante con moto in D-moll eröffnet. Es hat Präludiencharakter und belegt abermals Voullaire's Vorliebe für strengen Satz und die Künste des Contrapunktes. In Nr. 5 begegnen wir einem Lied ohne Worte, in welchem schöne Melodik mit stimmungsvoller Declamation Hand in Hand geht. Den Schluss macht eine Sarabande aus B-moll. Sie ist von einer gewissen ernsten Energie, die auch der Mittelsatz aus Des-dur nicht verleugnet und die zum typischen Charakter dieser Tanzweise passt.

Eine anmuthige Vocalcomposition bildet das *Spanische Weihnachtslied* **Op. 4**, welchem von Emanuel Geibel mit gewohnter Meisterschaft übersetzte Verse zu Grunde liegen. Die Liedweise (Andante moderato Es-dur $^6/_8$) hat etwas einfaches, frommangehauchtes und wird durch eine bei aller Durchsichtigkeit wohllautvolle Begleitung gehoben. Den Refrain »Stillet die Wipfel, es schimmert mein Kind« hält Voullaire auch musikalisch fest, wodurch die Form noch geschlossener wird.

Digitized by Google

Nicht weniger werthvoll, ja unseres Erachtens das Beste, was der Componist bis dahin veröffentlicht hat, sind die bei J. Rieter-Biedermann erschienenen *Drei Lieder »Auf meines Kindes Tod«* nach Dichtungen von J. von Eichendorff Op. 5. Die ergreifende Poesie Eichendorff's hat hier Gesänge erzeugt, die ihr an Schönheit und Tiefe des Ausdrucks wenigstens nahe kommen. Voullaire denkt sich die drei Lieder im Zusammenhang vorgetragen und nur durch eine kurze Pause von einander geschieden, weshalb er auch die Tonarten correspondiren lässt. Das erste Lied »Von fern die Uhren schlagen« geht aus G-moll. Es ist ein Andante sostenuto, dessen erster Theil wehmüthig leise klingt, als lauschte der Sänger hinaus auf das Klopfen des verirrten Kindes. Erst mit den Worten »wir armen, armen Thoren« schwillt der Gesang stärker und leidenschaftlicher an, um mit der Schlusswendung »Du fandest längst das Haus wieder ruhiger zu werden und wie in schmerzlicher Verklärung auszutönen. Es folgt ein Adagio aus D-dur »Hier ist so tiefer Schatten«, dessen friedevolle Weise den Charakter eines Schlummerliedes an sich trägt. Der Schluss »Schlaf wohl, mein süsses Kind« wirkt durch seine Schlichtheit um so rührender. Das dritte Lied »Mein liebes Kind, Ade!« steht in G-dur und ist etwas bewegter gehalten. Auch hier zeichnet sich die Melodie durch natürlichen Fluss und warme Empfindung aus. Der Sänger nimmt von dem geliebten Kind Abschied, schmerzbewegt aber nicht ohne tröstliche Hoffnung auf ein Wiedersehen dort oben. — Gegenüber so vielem Ueberladenen, Geschraubten, Pathetischhohlen, was uns heut zu Tage gerade auf dem Gebiet des Einzelgesanges begegnet, muthet dies Liederheft in seiner Einfalt und Gemüthstiefe zwiefach erquicklich an. — Das neueste Werk Vouilleire's **Op. 6** betitelt sich »*Frühlingsalbum*« und umfasst 12 Clavierstücke, in denen der Componist eine Reihe von Bildern, wie sie der liebliche Lenz gestaltet, musikalisch zu schildern sucht. Es ist das Heiterste, was der Tondichter bis jetzt hervorgebracht und keineswegs ohne poetischen Reiz. Doch stehen die Stücke nicht auf gleicher Höhe; manches wiegt gar leicht, anderes gemahnt mehr an getrocknete Blumen oder an Etuden, als an Veilchenduft und Sonnenglanz. Hübsch läutet Nr. 1 »Frühlingsahnen« den kommenden Lenz ein. In Nr. 3 »Lau wehen die Winde« weht in der That etwas von jenem sanften, süssen Hauch, den Ubland besingt. Ansprechend drückt der D-dur-Satz Nr. 5 das Behagen aus, welches den Wanderer beim Durchschweifen der blüthenlichten Flur ergreift. Nr. 9 ahmt den Schlag »der Wachtel im Saatfeld« nach, während in Nr. 11 die schmetternden Hörner aus dem Wald ertönen. Mit einem warmen H-dur-Satz, dessen Arpeggien das Wogen der Kornfelder illustrirt, schliesst das Heft ab. Möge die heitere Stimmung, aus der die Stücke hervorgetrieben, dem Componisten treu bleiben und sich in Schöpfungen offenbaren, die weniger auf der Oberfläche schwimmen, in denen sich vielmehr ein bedeutsamer geistiger Inhalt in vollendeter Form offenbare! Da Vouilaire durch eine Reihe von Schöpfungen dargethan hat, dass er seine Kunst nicht als einen müssigen Zeitvertreib betrachtet, sondern as ehrlich und ernst damit meint, dürfen wir um so zuversichtlicher auf eine Erfüllung unseres Wunsches hoffen.

A. Niggli.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Violinschulen.

1. Theoretisch-praktische **Elementar-Violinschule** von **J. G. Lehmann.** Op. 20. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 5 *M.*
2. **Violin-Schule** von **Ludwig Abel.** Cöln, P. Tonger. Zwei Theile à 4 *M.*
3. **Violin-Schule** von **Friedr. Hermann.** Leipzig, C. F. Peters. Zwei Theile.

Drei neue Violinschulen, die trotzdem einander nicht im Wege stehen, sondern sehr gut neben einander ihren Platz behaupten werden. Das Werk von Lehmann ist eine Elementar-Violinschule im guten Sinne des Wortes, wie sie für Seminarien und die meisten Privat-Violinspieler sich passend erweist. Der erste Band von Abel's Schule dient demselben Zweck, und da sie sehr instructiv gehalten ist, auch im zweiten Band die Kunst des Violinspiels auf eine hohe Stufe führt, so verdient sie Allen angelegentlich empfohlen zu werden, die wirklich zum Parnass hinauf wollen. Dasselbe gilt auch von Hermann's Werk, welches in conciser Fassung auf engem Raum einen reichhaltigen Lehrstoff darbietet. Hermann und Abel sind anerkannte, in der Praxis bewährte Violinlehrer.

Stuttgart.

Δ. Den Concertreigen eröffnete Herr Eduard Strauss aus Wien, welcher vom 4. bis 8. October mit seiner Kapelle unser für derartige sogenannte Kunstleistungen allem Anschein nach sehr empfängliches Publikum erfreute. Jeden Tag ouvertürenfreies Festsaal der Liederhalle! Herr Eduard Strauss kann mit seinem Stuttgarter Aufenthalt zufrieden sein und er hat auch nicht verfehlt, vor seiner Abreise dem kunstliebenden Publikum der schwäbischen Residenz seinen öffentlichen Dank abzustatten. Der Herr Hofballetmeister scheint demnach seine Leistungen sehr hoch zu taxiren und dem Publikum, welches an dergleichen musikalischen Harlequinaden, wie sie hier geboten wurden, Gefallen findet, eine hohe Stufe künstlerischen Geschmackes und Urtheils zuzuschreiben. Gönnen wir ihm diese Ansicht, gönnen wir aber dem Publikum auch die derbe Lection, welche ihm durch den Herrn Hofballetmeister wider dessen Willen ertheilt wurde. Dasselbe geberdete sich wahrhaft wie toll, und wir mussten uns fragen, ob wir in Stuttgart seien, in Stuttgart, woselbst eine so vorzügliche Kapelle wie das Kgl. Hoforchester und so viele treffliche Künstler, die Carl'sche Kapelle nicht zu vergessen, sich Jahraus Jahrein bemühen, die edelsten Schätze der musikalischen Literatur in vorzüglicher Ausführung dem Publikum zu bieten?

Das erste Abonnement-Concert zum Besten des Wittwen- und Waisenfonds der Mitglieder der Kgl. Hofkapelle und der Kgl. Hofbühne fand Dienstag den 17. October unter Mitwirkung des Pianisten Carl Schuler aus Stuttgart statt. Eröffnet wurde dasselbe mit der Symphonie Nr. 12 in B-dur von Josef Haydn, einem jugendfrischen, von köstlichstem Humor, namentlich im letzten Satz belebten Werke, welches von der Kapelle mit gewohnter Meisterschaft und künstlerischer Vollendung gespielt wurde. Die zweite Nummer brachte das Esdur-Concert für Pianoforte von Beethoven. Es wäre unbillig, Herrn Schuler technisches Können und ernstes Streben abzusprechen, er hat etwas gelernt. Aber niemand kann über seinen eignen Schatten springen. Um Beethovan zu spielen, dazu gehört ein tiefes Eindringen in den Geist seiner gewaltigen Schöpfungen, ein warmes, liebevolles Eingehen in das Kleinste, Unscheinbarste, denn hier ist nichts Phrase; jede Note hat ihre Bedeutung und steht im engsten organischen Zusammenhang mit der dem Werke zu Grunde liegenden Idee. Von einem tieferen Erfassen dieses Geistes haben wir aber nichts empfunden. Herr Schuler bot uns eine rein technische Wiedergabe des herrlichen Werkes, und auch bezüglich der technischen Seite hätten wir ein schöneres Legato, eine grössere Poesie und Wärme des Tons und hie und da mehr Klarheit und Durchsichtigkeit des

Digitized by Google

Spiels gewünscht. Manche mögen vielleicht unser Urtheil zu strenge finden, wer aber in einem Abonnement-Concert als Solist auftritt, an dessen Leistungen stellen wir auch die grössten Anforderungen, und uns war die herrliche Wiedergabe dieses Concerts durch unsern trefflichen Pruckner vor einigen Jahren in noch gar zu frischer Erinnerung. Ueberhaupt möchten wir gleich zu Anfang unserer diesjährigen Concert-Chronik bemerken, dass wir Niemandem zu Gefallen noch zu Leide schreiben, wir geben einzig und allein unserer künstlerischen Ueberzeugung Ausdruck, und wem die nicht gefällt oder vielmehr nicht passt, dem können wir eben nicht helfen. Fräulein Löwe, Hofopernsängerin, trug hierauf mit ihrer immer noch sympathisch berührenden Stimme drei Lieder hübsch und stilgerecht vor; das zweite Lied »Sterne mit den goldnen Füsschen« von Hornstein schien uns nicht recht in den Rahmen solcher Concerte zu passen, welche das Beste oder doch das Bedeutendere der Literatur vorführen sollen, das gleiche gilt vom Lassen'schen Liede; überhaupt gehört in solche Concerte die grosse Arie. Dem Liedvortrage folgte eine Suite von Georges Bizet: »L'Arlésienne« für Orchester. Das Werk enthält manches Piquante, es ist von echt französischem Esprit erfüllt, aber ziemlich leichte Waare ist sie doch diese sogenannte Suite. Man nennt ja heute alles Suite, dem man sonst keinen Namen geben kann; es geht derselben wie der Mniette Ende des 17. Jahrhunderts, da man auch jedes mehrstimmige Vocalstück Motette nannte, und die diametralsten Bestrebungen sich hier zusammenfanden. Herr Schuler spielte dann noch die von Tausig für Clavier verballhornte Toccate und Fuge in D-moll von Bach und Nouvelle Soirée da Vienne ebenfalls von Tausig; hier schien sich Herr Schuler mehr in seinem eigentlichen Elemente zu befinden. Die brillante Executirung der Oberon-Ouvertüre bildete den Schluss des Concertes. Schliesslich möchten wir uns die Frage erlauben, ob in Anbetracht der akustischen Mängel des Königsbaussaales den Blechbläsern nicht eine grössere Schonung der Lungen, namentlich in den symphonischen Werken der älteren Meister anempfohlen werden könnte, da die Wirkung des Streichquartetts durch den oft gar zu energischen Ansatz der Naturtöne völlig aufgehoben wird.

Am Tage darauf, den 18. October, fand im Festsaale der Liederhalle das schon längst durch meterlange Plakate angekündigte Concert des Mulatten Brindis de Salas aus Cuba, der Miss Anna Bock, sowie der Herren Sontheim und Gustav Wendel statt. Die Reclame hatte nicht verfehlt, das Spiel des schwarzen Geigers als ein phänomenales auszuposaunen. Es ist dies nun einmal so Sitte geworden und der heillosen Institution der Impresari haben wir es zu danken, dass Kunst und Künstler in einem Tone und in einem Stile angepriesen werden, dass man sich oft auf einem Jahrmarkt zu befinden glaubt. Hiegegen muss namentlich die Fachpresse einmal entschieden Front machen, und das beste Mittel, um diesem immer mehr überhandnehmenden Unfug ein Ende zu machen, wird sein, dass man in solchen Fällen eine rücksichtslose Kritik übt. Schon im Interesse jener echten Jünger der Kunst, welche es grundsätzlich verschmähen, die Reclamposaune ziehen zu lassen, weil sie zu hoch von ihrer Kunst und von sich selbst denken und welche am meisten unter der Urtheilslosigkeit des grossen Haufens leiden, welcher sich sein Urtheil entsprechend der Grösse der Plakate bildet, ist es von Nöthen, diesem Unwesen energisch entgegen zu treten. Brindis de Salas hat Tüchtiges gelernt, er verfügt über keine unbedeutenden technischen Mittel, aber sein Spiel ist matt, monoton und verschwommen, es fehlt demselben die Kraft und Bestimmtheit, auch die Reinheit lässt viel zu wünschen übrig. Wir konnten im ersten Concert nur einige Nummern mit anhören, desto gründlicher haben wir das zweite genossen, welches Freitag den 27. October stattfand. Herr Brindis spielte das Allegro aus dem ersten Violinconcert von Paganini, die Beethoven'sche Romance in F und eine Polonaise von Wieniawski. Das Paganini'sche Concert ist viel zu schwer für Brindis und es war nichts weniger als ein Genuss, denselben sich mit den enormen technischen Schwierigkeiten desselben abplagen zu hören und zu sehen; er spielte dasselbe herunter schlecht und recht, und nicht nur viele Noten, sondern ganze Takte fielen unter das Pult, und Herr Kapellmeister Carl hatte sichtliche Mühe das Ganze zusammen zu halten. Von Beethoven möge Herr Brindis seine Finger lassen, den versteht er nicht. Selbstverständlich war der Beifall ein ungeheuerer, denn einen Mohren, welcher Violine spielt, sieht und hört man nicht alle Tage. Fräulein Bock spielte das Concert von Weber, »Sei mir gegrüsst« von Schubert und die Rigoletto-Phantasie von Liszt, ebenso im ersten Concert die Cismoll-Sonate von Beethoven mit einer Technik und Kraft, aber auch mit einer Geschmacklosigkeit und Rohheit der Auffassung, gegen die allen Ernstes Protest erhoben werden muss. Unsere Concertsäle sollen der Kunst geweihte Stätten, aber keine Schmiedwerkstätten sein. Den innern Beruf zur Kunst müssen wir der Dame vollständig absprechen, und es ist Pflicht der Kritik, auf solch unberufene Clavierfinger nachdrücklichst zu klopfen. Ueber den Gesang des Herrn Sontheim wollen wir schweigen, möge er die Ausübung des edlen Gesanges Berufeneren überlassen. Die Carl'sche Kapelle war der einzige Lichtpunkt in diesem Concerte; sie erfreute uns mit der Wiedergabe der Mendelssohn'schen Ouvertüre »Meeresstille und glückliche Fahrt« und einem von Liszt wirksam orchestrirten Schubert'schen Marsche; auch in der Begleitung der Solopiècen erwies sich dieselbe wiederum als tüchtig.

(Fortsetzung folgt.)

Der aretinische Congress für liturgischen Gesang.

Mailand, im September 1882.

Am 3. September d. J. wurde in Arezzo, dem Geburtsorte des Benedictinermönches Guido, ein Denkmal enthüllt, dessen Aufschrift »A Guido Monaco« lautet. Eine würdige Gestalt im Mönchsgewande erhebt sich auf einem schmalen Piedestale. Das Antlitz des Mönches ist nicht sehr ausdrucksvoll, eher dem Gesichte eines Schulmeisters, als dem eines »Gründers der Musik« entsprechend. In der That hatte der moderne Bildhauer Recht, wenn er in Guido mehr einen ausgezeichneten Schulmeister, einen unübertroffenen Singlehrer, als einen phantasievollen Tondichter darstellen wollte. Guido Monaco erwarb sich seine unsterblichen Lorbeern weder als Schöpfer schöner Gesänge, noch als Erfinder des Monochordes, noch als Träger der verschiedenfalsch ihm angedichteten Verdienste, sondern als Verbesserer, nicht aber Erfinder der Notenschrift und als ausgezeichneter Knabensingmeister. Guido von Arezzo ist einer jener wenigen glücklichen mittelalterlichen Tonmeister, welche die Nachwelt kennt und nennt. Ebenso verdienste Meister sind in der heutigen Zeit weder gekannt noch genannt. In der Vorhalle des Palazzo degli Uffizi, jenes weltberühmten florentinischen Gebäudes mit den unsterblichen Kunstwerken, steht das Standbild Guido's, des »Erfinders des Tonsystems«(!), neben den Standbildern von Cosimo und Lorenzo de Medici, Dante, Petrarca, Machiavelli, Galilei, Orcagna, Giotto, Benvenuto Cellini, Leonardo da Vinci, Michelangelo u. s. w., in der That, inmitten einer illustren Gesellschaft. Die Toscaner verehren in Guido einen Meister der Tonkunst, welcher dem Michelangelo ebenbürtig sei in seiner Kunst. Ein nur oberflächlicher Blick in die Blätter der Musikgeschichte wird wohl dieses Uebermasses der Anerkennung, wenn vielleicht auch nicht auf sein richtiges Mass zurückführen, so doch mässigen.

Der schlichte Benedictiner hätte es sich wohl nicht träumen lassen, dereinst neben den genannten Männern zu stehen; er, der von seinen Mitbrüdern im Kloster Pomposa zu Ferrara wegen seiner hervorragenden Begabung derart angefeindet wurde, dass er es vorzog, das Kloster zu verlassen. Er theilte eben das Schicksal vieler Jener, welche sich in einer oder der anderen Beziehung auszeichnen,

Digitized by Google

sei es durch Kenntnisse oder moralische Vorzüge. Am allerwenigsten hätte sich aber Guido trümen lassen, an der Logenbrüstung des Aretiner Theaters als »Spiritus familiaris« abgebildet und dazu verurtheilt zu sein, von diesem erhabenen Standpunkte der Aufführung des »Mephistopheles« von Arrigo Boito beizuwohnen, dem Festspiele zu Ehren der Enthüllung des Guidonischen Denkmales!

An dem Piedestale des Denkmales sind zwei Basreliefs angebracht, deren eines die Singschule Guido's darstellt, beifällig in der Weise des Gemäldes von Berlioz, während das andere einen Traum Guido's darstellen soll, in welchem ihm sieben Engel als Symbole der sieben diatonischen Tonstufen erscheinen. Schon längst ist die Fabel, nach welcher dem Guido die Erfindung der sieben Tonstufen oder die Einführung derselben in die abendländische Musik zugeschrieben wird, historisch widerlegt. Dem Bildhauer konnte es aber immerhin freistehen, diese Mythe künstlerisch zu reproduciren, während der zweite Versuch des Bildhauers nicht leicht zu entschuldigen ist und von der ignoranz der betheiligten Kreise zeugt. Guido hält in einer Hand ein Antiphonar, welches mit der Note quadrate notirt ist. Die Note quadrata wurde aber erst beiläufig hundert Jahre nach Guido eingeführt. Diese Schnitzer finden eine stupende Fortsetzung in zahlreichen Hymnen, Festgedichten und Memoiren, welche zu Ehren Guido's in den Festtagen vertheilt wurden und welche in überschwänglicher Weise die Grosthaten Guido's verherrlichen. Man nimmt aber gerne diese Curiositäten mit in den Kauf, wenn man sieht, wie aufrichtig die Italiener und insbesonders die Toscaner ihren Guido verehren, je wie volksthümlich Guido le Arezzo ist. Bei Gelegenheit der Enthüllungsfeierlichkeit wurden Volksfeste abgehalten, Regionalwettkämpfen erzeugt, und zwar eine pädagogische und eine agricolare und eine Musikinstrumenten-Ausstellung. Weitläufe und sonstige unvermeidliche Specialeï, wie die Musik von dreissig Bürgerbanden, deren Mitglieder in ebenteuerliche Trachten gekleidet waren, liessen den zurückgezogenen kreuinischen Kleinbürger Guido ungern und Nacht nicht zur Ruhe kommen. Das Municipium in Arezzo, welches schon 1869 die Errichtung des Denkmales angeregt hatte, hat in den Tagen der Enthüllung seine ganze Pracht und Herrlichkeit auf, und so hatte das Fest das Gepräge eines Volksfestes.

Es war ein sehr glücklicher Gedanke bei dieser Gelegenheit ein internationaler europäischer Congress für liturgischen Gesang in Arezzo abgehalten werden sollte, ein Congress, welcher hiedurch das Andenken Guido's ehren und zugleich wissenschaftliche Studien obliegen sollte. Der Congress war ursprünglich aber erst neun Tage nach der Enthüllung und sonderbarerweise erschiete es der vorbereitede Congress-Ausschuss nicht für passend oder für gerathen, das Denkmal in corpore zu besuchen. Der Congress spielte sich nur innerhalb der Mauern der Kirche San Maria delle Pieve ab. Die Sitzungen fanden vom 11. bis 13. September drei Mal im Tage statt, die Congressisten hatten kaum Zeit, die nöthige Nahrung einzunehmen, noch die nöthige Erholung im Schlafe zu finden. Die Debatten drehten sich um Einen Punkt, welches eigentlich der im Jeder scheint, aber nicht gelöst werden konnte; eine Angelegenheit, welche schon durch viele Jahre die musikalischen Gemüther des Clerus in Aufregung versetzt, nämlich: die neuerliche Herausgabe der Medicæa durch den Verleger Pustet in Regensburg, eine Ausgabe, welche durch die Congregation der Rites empfohlen, befohlen, als enthentisch erklärt wurde, oder wie immer die diplomatischen Ausdrücke heissen mögen, welche von einzelnen Congressisten als Für und Wider in dieser Angelegenheit gebraucht worden sind.

Man kann den gretinischen Congress eine musikpolitische Versammlung nennen, da der eigentliche Zweck Derjenigen, welche den Congress in Scene gesetzt haben, in gewissem Sinne ein politischer gewesen ist, nämlich um gegen die neue Ausgabe Front zu machen. Einige Namen, welche in der wissenschaftlichen Welt Bedeutung haben und insbesondere auf dem Gebiete des Cantus Planus glänzen, mussten dazu herhalten, nach Aussen dem Ganzen ein Air zu verleihen, während andere Musikgelehrte, welche genommen waren, um im Verkehre mit Mannern, welche zwei Drittheil ihrer Wissenschaft pflegen, einander auszureden, grtr entäuscht wurden sind, so zwar, dass einige der Letzteren den Ende des Congresses gar nicht abwarteten und schon früher den Weite suchten. Schon in den vorberathenden Acten, welche aber erst später veröffentlicht werden, hatte ein seltsamer Ausgang den Angelpunkt der Debatten erblicken können.

So schrieb Cardinal Bartolini an den Präsidenten des Beförderungscomités, Abbé Guerrino Amelii in Mailand, am 1. April 1882: »In der Eigenschaft als Präsident des Congresses werde er wohl die Mitglieder des gretinischen Congresses und ihre Discussionen in Masse zu halten vermögen, damit die praktische Frage über den actuellen Gebrauch der von dem heil. Stuhle durch das Organ der heiligen Congregation der Rites vorgeschlagenen Typenausgabe von Pustet respectirt werde. ...« Und Herr Amelii fügt in einer »Beilenchings« zu diesem Briefe, welche er im Juli-Hefte seiner »Musica sacra« veröffentlichte, hinzu: »Das Feld der Wissenschaft scheint nach unserem Ermessen von jenem der Autorität verschieden, so dass man durchaus nicht ergwöhnen derf, dass der Congress in Arezzo canonische Autorität in Anspruch uehme, etwa wie ein Concil oder eine Synode. ...« Und weiter fährt er fort: »Dortshin (nach Arezzo) werdeu die reicheu Erträgnisse der Erste, welche mit grosser Sorgfelt auf dem ennen, noch nicht ganz erforschten Gebiete der musikalischen Archäologie gesammelt werden, getragen, dort werden die kostbaren Funde der neuen Wissenschaft mit ediem Enthusiasmus enthüllt werden, so zwar, dass wir hoffen können, dass jene Wahrheit ergitnze, welcher Niemand widerstehen kann.« Der Gegensatz der Kirche, als der höchsten Autorität für die Beschlüsse des Congresses, wider die wissenschefliche Forschung kam mehrfach zur Sprache, und insbesondere Abbé Perriot, Superior des grossen Seminars in Langres, wusste in seiner giotten Weise die Gegensätze abzuschleifen, indem er hervorhob, dass die Congregation der wissenschaftlichee Restaurirung des Kirchengesanges nicht entgegentreten könne, dass sie wohl eine obgekürzte Ausgabe empfehlen solle, aber eine, welche ein wissenschefliches Princip habe. Schwerere Geschütze wurden von einem anderen Franzosen (Deseus aus Paris) und einem Spanier (Juan de Castro) geschieudert. Von ihren Lippen kamen die Vorwürfe ärgster und gröbster Art: men hätte er hier nicht mit mercantilen Angelegenheiten zu thun, mit der Kenst solle nicht Handel getrieben werden etc.

Für Denjenigen, welcher aus wissenschaftlichen Gründen zum Congresse gekommen war, waren diese Dinge ein Gegenstand des Abschenes. Lassen wir auch diese treibenden Motive ausser Acht und beschäftigen wir uns mit dem eigentlichen Gegenstande und dem Resultate des Congresses.

War noch eii dem Gebörten meinen würde, mee hätte beim Congresse eine eingehende wissenschaftliche Bemängelung der Ratisbona gehört, der irrt sich sehr. Fest Alle — mit wenigen Ausnehmen — waren von vorneherein überzeugt, dass die Medicæa den Anforderungen der echten musikalischen Litergik nicht entspreche, aber Keiner rückte deutlich mit der Sprache heraus. Es wurden Schriften vertheilt, welche die neue Ausgabe angriffee und in welchen die Vorwürfe einzeln abgehandelt wurden; so: 1. das Graduale enthalte nicht die echten gregorianischen Gesänge; 2. es bestehe keine Einheitlichkeit in der Disposition der Gesänge, die Officien des Supplementes zum Graduale seien nicht conform den Regeln des Kirchengesanges, die beiden Bücher stimmten weder mit der Tradition noch untereinander; 3. das Vesperale wimmle von Fehlern und Widersprüchen, die Notation des Vesperale sei nicht conform der des Graduale, das System der Modi entbehre der Einheit; 4. die Hymnen weisen grosse Incorrectheitee auf; endlich 5. diese Ausgabe sei schlechter als alle die letzthin herausgegebenen Ausgaben des Cantus Planus.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Leipzig.

Im achten Gewandhausconcert (3o. November) reproducirte sich Herr James Kwast aus Köln mit einem selbstcomponirten Violinconcert (Manuscript), erfuhr dadurch einen Spinneriedes einige Erfolg; denn den musikalischen Gedanken gebrach es sofhlig an Ausarbeitung wie an Originalität, auch des häufig verwendete Effectstückchen des »Perlenregens« verfehlte seinen Zweck. Mehr Glück hatte er als Claviervirtuos, esmeotlich im Vortrag von Mendelssohn's Präludium und Fuge in E-moll und einer stilfranzösischee Gavotte unbekenotee Meisters; dagegee liess die sonst sehr gewandt gespielte Liszt'sche Transcription des Wagner'schen Spinneriedes einige Ruhe vermissee. Als gutgesachte italienische Coloratursängerin errang sich Signora Vareal die Gunst des Publikums. Klein nod düne zwar klang ihre Stimme, aber leichtbefügeit und graziös schwebte sie über alle Schwierigkeiten fort. Nach der feinen geistreiche Cavatine aus Rossini's »Barbiere (»Una voce poco fa«) flei allerdings die Scene und Arie aus »Lucia di Lammermoor« von Donizetti (»Il dolce suono) ihrer mattereu Farben wegee merklich ab. Der Schluss und Glanzpunkt des Abends war Robert Schumann's zweite Symphonie (C-dur), eine Mastereisteung des Orchesters, welches schoe sie gaten Anfang die Concert-Ouvertüre (A-dur) von Julius Rietz, die Märchenstimmung des ersten Theiles und den Schwung der ondern, zu schöner Wirkung gebracht hatte.

Digitized by Google

[238] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Sonate für Orgel in C

(K.-V. 288, 67, 336)

mit Begleitung von zwei Violinen und Bass

von

W. A. MOZART.

Für den Concertgebrauch herausgegeben und mit einer Cadenz versehen

von

Josef Rheinberger.

Preis 5 ℳ.

Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in Stuttgart.

[232] **Grosse Theoretisch-praktische Violinschule**

in 3 Bänden

von

Edmund Singer und **Max Seifriz**

Concertmeister, Professor etc. Hofkapellmeister, Musikdir. etc.

Erster Band in 2 Hälften.

1ede Hälfte ℳ 7.—

Erschien auch in englischer Ausgabe als

Grand theoretical-partical Violin-School in three books.

First book. First and second part, each ℳ 7.—

Eingeführt an den Seminarien und Präparanden-Anstalten in Württemberg und Baden und den Conservatorien in Stuttgart, St. Petersburg, Strassburg etc.

[240] Soeben erschienen in meinem Verlage mit Verlagsrecht für alle Länder:

Sechs Lieder

für

Männerchor

componirt

von

Cottlieb Voegely-Nünlist.

Op. 2.

No. 1. Frühling in Dänemark: »Der Winter floh«, nach *Gotth. Roman.* Partitur 35 ₰. Stimmen à 15 ₰.

No. 2. Röslein im Wasserglase: »Du schmuckes Röseleins, von *Gotth. Roman.* Partitur 30 ₰. Stimmen à 15 ₰.

No. 3. Der Hollunderbaum: »Es drohen auf jedem Berge«, von *Otto Roquette.* Partitur 60 ₰. Stimmen à 30 ₰.

No. 4. »Im gold'nen Kreuz, da kehr' ich ein«, nach *Müller von der Werra.* Partitur 30 ₰. Stimmen à 15 ₰.

No. 5. Zuversicht: »Glauben sollst du«, von *Max Wessenberg.* Partitur 30 ₰. Stimmen à 15 ₰.

No. 6. Sängers Trost: »Weinst auch einst kein Liebchens, von *Justinus Kerner.* Partitur 30 ₰. Stimmen à 15 ₰.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[241] Zu beziehen durch alle Musikhandlungen:

Dr. Ihlenburg's musikalischer Taktmesser.

(Metronom.)

Billig, einfach, deutlich erkennbar, überallhin mitführbar und überall verwendbar, geräuschlos, in Grösse einer Taschenuhr.

(Rückseite als Notenmesser zu gebrauchen.)

A. **Kugelmetronom.** Preis 75 ₰.

B/D. **Kapselmetronome.** Preis *B.* ℳ 2, *C.* ℳ 3, *D.* ℳ 4.

Durch musikalische Autoritäten approbirt, gegen Nachbildung geschützt.

Breitkopf & Härtel in Leipzig.

[243] In meinem Verlage erschienen soeben mit Verlagsrecht für alle Länder:

Acht Lieder

für

zwei und drei Singstimmen

(ohne Begleitung)

componirt

von

Franz von Holstein.

Op. 48.

(No. 10 der nachgelassenen Werke.)

Preis 1 ℳ 50 ₰.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[242]

Adolf Jensen's Lieder und Gesänge

mit Begleitung des Pianoforte

aus dem Verlage von *Julius Hainauer*, Königl. Hofmusikalienhandlung in Breslau.

Adolf Jensen.

Op. 49. **Sieben Lieder** von **Robert Burns** für **eine Singstimme.** Cplt. . . . . 3 ℳ 75 ₰.

Einzeln: 1. Mein Herz ist im Hochland. ℳ 1,—. 2. Für Einen. ℳ 0,75. 3. Einen schlimmen Weg ging gestern ich. ℳ 1,—. 4. Du süsse Dirn' von Inverness. ℳ 1,—. 5. John Anderson, mein Lieb'. ℳ 0,75. 6. O sah' ich auf der Heide dort. ℳ 1,—. 7. Leb' wohl, mein Ayr. ℳ 1,25.

Op. 50. **Sieben Lieder** von **Thomas Moore** für **eine Singstimme.** Cplt. . . . . 4 ℳ 50 ₰.

Einzeln: 1. Licht sei dein Traum. ℳ 1,—. 2. Es kommt eine Zeit, eine trübe Zeit. ℳ 1,—. 3. Wenn durch die Piazzetta ℳ 1,—. 4. Leis' rudern hier, mein Gondelier. ℳ 1,—. 5. Die Bowle fort. 6. Wie manchmal, wann des Mondes Strahl. ℳ 1,25. 7. Friede den Schlummernern. ℳ 1,—.

Op. 51. **Vier Balladen** von **Allan Cunningham** für **eine Singstimme.** Cplt. . . . . 5 ℳ — ₰.

Einzeln: 1. Gordon von Brackley. ℳ 1,75. 2. Der Geschiedene. ℳ 1,50. 3. Das Mädchen von Inverness. ℳ 1,75. 4. Carlisle Thor. ℳ 1,50.

Op. 52. **Sechs Gesänge** von **Walter Scott** für **eine Singstimme.** Cplt. . . . . 5 ℳ 50 ₰.

Einzeln: 1. Jock von Harzeldean. ℳ 1,50. 2. Wiegenlied. ℳ 1,—. 3. Das Mädchen von Isla. ℳ 1,50. 4. Barthram's Grablied. ℳ 1,25. 5. O sag' mir, wie dich freien. ℳ 1,25. 6. Klage der Irenzerwittwe. ℳ 1,25.

Op. 53. **Sechs Gesänge** von **Alfred Tennyson** u. **Felicia Hemans.** Cplt. . . . . 5 ℳ 50 ₰.

Einzeln: 1. Die Schwestern. ℳ 2,25. 2. Wiegenlied. ℳ 1,25. 3. Claribel. 4. Weit entfernt. ℳ 1,—. 5. Mutter, o sing mich zur Ruh'. ℳ 1,—. 6. Der letzte Wunsch. ℳ 1,75.

Op. 54. **Donald Caird ist wieder da.** **Gedicht** von **Walter Scott** für Tenor oder Baryton mit Männerchor und Orchester oder Pianoforte.

Partitur ℳ 3,50. Orchesterstimmen ℳ 6,—.

Clavierauszug ℳ 2,50. Solo- und Chorstimmen ℳ 1,25.

Op. 58. **Vier Gesänge** von **J. G. Herder** f. **eine mittlere Stimme.** No. 1. Erlkönigs Tochter. ℳ 3,—. No. 2. Darthula's Grabgesang. ℳ 1,50. No. 3. Edward. ℳ 2,50. No. 4. Lied der Desdemona. ℳ 3,—.

Op. 61. **Sechs Lieder für eine tiefe Stimme.** Cplt. 5 ℳ — ₰.

1. Perlenfischer (Roquette). ℳ 0,75. — 2. Gesang des Einsiedels. ℳ 1,75. 3. Es hat so grün gesäuselt (Müller). — 4. Auf den Bergen (Lemcke). ℳ 0,75. — 5. Die Heimathglocken (Urban). ℳ 1,75. — 6. An die Nacht (Shelley). ℳ 1,25.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Rabensteinplatz 2. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährlicher Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 13. December 1882. Nr. 50. XVII. Jahrgang.

Inhalt: Die Entstehungszeit der Leonoren-Ouvertüre Nr. 1, Op. 138. — Die Briefe Beethoven's an Bettina von Arnim. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Musikalische Studienköpfe von La Mara. Fünfter Band. — Samson et Dalila, Opera en 3 Actes de Ferd. Lemaire, Musique de Camille Saint-Saëns. — Les Béatitudes (Die Seligkeiten), Poème de Madame Colomb, Musique de César Franck. — Bearbeitungen von Hans v. Bülow. — Tanzweisen aus Opern von Gluck, bearbeitet von H. v. Bülow. — Verzeichniss des Musikalien-Verlags von Breitkopf & Härtel in Leipzig. — Stuttgart. (Fortsetzung.) — Der aretinische Congress für liturgischen Gesang. (Fortsetzung.) — Berichte (Leipzig). — Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Die Entstehungszeit der Leonoren-Ouvertüre Nr. 1, Op. 138

von

Dr. Alb. Leitzmann.

Dieser Aufsatz war bestimmt, vor der Veröffentlichung Gustav Nottebohm vorgelegt zu werden, um ihn zu einer Meinungsäusserung zu veranlassen, ob er auch jetzt noch und namentlich nach der Publication des zweiten Beethoven'schen Skizzenbuchs an der von ihm in den Beethovenians aufgestellten Ansicht über die Ouvertüre Op. 138 festhalte. Inzwischen ist nun leider dieser vortreffliche Mann gestorben, und es bleibt zweifelhaft, wie er sich gegenüber nachstehenden Bemerkungen verhalten hätte. Vor seiner Arbeit über die Entstehungszeit der Ouvertüre nahm man an, sie sei die älteste der Ouvertüren und von Beethoven wegen zu leichten Charakters zurückgelegt worden. Nottebohm nun suchte zu beweisen, hauptsächlich auf Grund verschiedener Skizzen zu diesem Werk, sowie zur C moll-Symphonie, dass jenes erst 1807 und zwar für eine projectirte Aufführung der Oper in Prag geschrieben sei, die aber unterblieb, und seine Ansicht ist heute, man kann wohl sagen, allgemein recipirt. Nun veröffentlichte er aber 1880 ein Skizzenbuch aus den Jahren 1803—1804, aus dem er verschiedene chronologische Schlüsse zog, die einige Angaben der Beethovenians verbessern. Dadurch aber wurde seinen Argumentationen zu Op. 138 die Hauptstütze entzogen, die schon ohnedies nicht über allen Zweifel sicher war.

Um vollständig klar den Stand der Frage darzulegen, muss man vor Allem, abgesehen von den Skizzen, alle Beweisstücke und Nachrichten kennen, welche die Geschichte der Ouvertüre betreffen. In Folgendem seien sie kurz aufgezählt.

In der über Beethoven's Nachlass abgehaltenen Auction kaufte der Verleger Haslinger ein Packet verschiedener kleiner Compositionen und fand darunter die Abschrift von Partitur und Orchesterstimme einer unbekannten Ouvertüre, mit Correcturen von Beethoven's Hand. In der ersten Violinstimme war von ihm die Bezeichnung hinzugefügt scharakteristische Ouvertüre. Haslinger zeigte die bevorstehende Veröffentlichung in der Allg. Musikal. Zeitung von 1828 an und theilte eine Angabe des Violinspielers Schuppanzigh mit, wonach dieser sich einer vor einigen Jahren von Beethoven abgehaltenen Probe dieser Ouvertüre erinnerte. Dass die Ouvertüre für die Oper bestimmt war, musste bald klar werden wegen der Benutzung der Florestan-Arie. Es entstand also die Frage, wie sie sich in chronologischer Hinsicht zu den anderen Ouvertüren verhalte. Seyfried in dem 1832 erschienenen Buch »Beethoven's Studien« u. s. w. gab an, sie sei für die Prager Bühne componirt worden. Dass in der That im Jahre 1808 eine Aufführung der Oper in Prag beabsichtigt wurde, und dass in Wien die Rede ging, Beethoven wolle dazu eine neue, leichtere Ouvertüre schreiben, wissen wir auch aus einem Zeitungsbericht von 1808; dass dies geschehen, darüber wissen wir nichts, aus der Aufführung der Oper wurde damals nichts. Zu der Notiz von Seyfried bemerkt nun Haslinger, die erwähnte Ouvertüre werde noch im Lauf des Jahres erscheinen. Sie erschien auch, aber auf dem Titelblatt war das Jahr 1805 als Entstehungszeit angegeben. Damit stimmt Schindler in seiner erst 1840 erschienenen Biographie, und berichtet ferner, Beethoven habe die Ouvertüre auf den Rath seiner Freunde zurückgelegt, und darauf für die erste Aufführung die jetzige Nr. 2 geschrieben, ohne dass jedoch irgend eine Quelle für diese Notiz angegeben wird.

Bei dieser Sachlage fällt sogleich die Abweichung zwischen Seyfried und Haslinger auf. Seyfried lebte in den Jahren, die hier bei Feststellung der Chronologie in Betracht kommen, in fast täglichem Verkehr mit Beethoven und war als Kapellmeister im Theater an der Wien 1805 und 1806 bei den Proben zu der Oper beschäftigt. Da fand sich nun diese niemals öffentlich gespielte, aber offenbar für die Oper bestimmte Ouvertüre. Dass es nicht die bei der ersten Aufführung 1805 gespielte grosse und merkwürdige Ouvertüre war, musste ihm als Dirigent klar sein. Von dem Plan, eine leichtere Ouvertüre für Prag zu schreiben, konnte er durch seinen Verkehr mit Beethoven wissen (vielleicht war er gar selbst der Urheber jener Zeitungsnotiz), und wenn er sich also dessen später erinnerte, so lag die Vermuthung durchaus nahe, die aufgefundene Ouvertüre sei für Prag componirt worden. Dass er sich etwa der Musik erinnert hätte, ist schon an sich nicht glaublich, da er sie höchstens hätte aus Beethoven's eigener Partitur kennen lernen können; auch deuten seine Worte nicht im geringsten darauf hin. Vielmehr ist seine Angabe nur eine allerdings nicht ganz grundlose Conjectur. Wenn nun Haslinger, der ja dieselbe kannte, dennoch das Jahr 1805 angab, so mussten ihm offenbar Nachrichten zugekommen sein, wonach dieses Jahr als die richtige und Seyfried's Conjectur als irrthümlich anzusehen war. Nottebohm meint, es bleibe unerklärlich, wie Haslinger zu der Zahl kam. Nun, unerklärlich ist es ja offenbar nicht; er hatte eben Ursache, sie für die richtige zu halten, und man muss annehmen, dass er sich erkundigt hatte, bevor er von Seyfried's Angabe abwich. Unaufgeklärt allerdings bleibt es; denn wir kennen die Quelle nicht, aus der er schöpfte. Sie mag also ebensowohl eine zuverlässige, als eine unsichere

Digitized by Google

gewesen sein, obschon das Erstere das Wahrscheinliche ist, da doch ohne Zweifel einige Mühe aufgewandt wurde, das Richtige zu erfahren. Allerdings müsste man die Haslinger'sche Datirung auf sich beruhen lassen, wenn sie allein dastände. Glücklicherweise kommt nun die Schindler'sche Erzählung hinzu, wodurch wir über die Geschichte der Ouvertüre zur Genüge aufgeklärt werden. Entkleidet man sie der bei Schindler nicht seltenen theatralischen Färbung, so geht sie dahin, die Ouvertüre sei bei dem Fürsten Lichnowsky probirt und dann von Beethoven bei Seite gelegt worden, und selbst Notlebohm stellt die Wahrheit dieser Thatsachen nicht in Abrede, wenn er sie auch in ein späteres Jahr verlegt. Dafür ist aber, wenigstens vor der Hand, kein Grund vorhanden; bei der Uebereinstimmung von Schindler und Haslinger muss man sowohl an den Thatsachen als an der Jahreszahl festhalten. So gut wie Jener kann auch Dieser durch Erkundigungen Näheres über die Entstehung des Werkes erfahren haben. Jedenfalls standen ihnen ganz andere Mittel zur Erforschung der Wahrheit zu Gebote, als uns; es gab ja noch Leute, welche sich der ersten Aufführungen der Oper und der damit verknüpften Thatsachen erinnern konnten. Notlebohm, der, wie schon angeführt, Haslinger's Angabe für unerklärlich hält, stellt die Vermuthung auf, da zu jener Zeit, wie er aus Concertberichten erweist, nur zwei Ouvertüren bekannt waren, die grosse in C-dur in zweiter Gestalt und die in E-dur, so habe Haslinger, dem bekannt wurde, dass die Ouvertüren zu der ersten Aufführung 1805 und zu der Wiederaufnahme 1806 nicht dieselben waren, fälschlich angenommen, die aufgefundene unbekannte Ouvertüre sei die 1805 gespielte. So ist es aber sicherlich nicht gewesen. Allerdings bekannt waren nur jene zwei Ouvertüren; wohl aber mochten sich noch Musiker entsinnen, dass die in C eine Umarbeitung erfahren hatte, wenn ihnen auch der Umfang derselben nicht mehr gegenwärtig sein konnte. Wenn wirklich Jemand auf den Gedanken kam, die unbekannte Ouvertüre sei die bei der ersten Aufführung gespielte, so waren genug Leute da, ihn eines Besseren zu belehren, voran der Kapellmeister Seyfried. Man bedenke doch, dass die Ouvertüre in C eine solche war, dergleichen an Anlage und Ausführung bis dahin unerhört war, mit Stellen, wie das Trompetensignal und die Violinpassage, deren Auffälligkeit wohl im Gedächtniss haften bleiben musste. Dass also kundige Leute, wie z. B. Seyfried, diese Ouvertüre mit dem verhältnissmässig zahmen Op. 138 verwechselt haben sollten, ist in keiner Weise anzunehmen, und ebensowenig, dass Haslinger, der 1810 nach Wien gekommen war, auf seine eigene Hand, ohne Rücksicht auf gute Gewährsmänner die Zahl 1805 adoptirt haben sollte. Notlebohm ist auf seine Vermuthung denn auch erst gekommen, nachdem ihn die chronologische Betrachtung einiger Skizzen zu der Ueberzeugung gebracht hatte, Haslinger habe sich geirrt, und er nun diesen Irrthum zu erklären suchte. Betrachten wir also nunmehr Notlebohm's Argumentation auf Grund der Skizzen. Sie geht dahin:

Die vierte Symphonie wurde erst 1806 fertig; die fünfte Symphonie kann nur nach ihr fertig geworden sein. Also ist

I. die fünfte Symphonie nicht vor 1806 fertig geworden. Nun finden sich verschiedene Skizzen zur fünften Symphonie zusammen mit solchen zu Op. 138. Die Stellung und Beschaffenheit dieser Skizzen soll nun ergeben,

II. dass die Ouvertüre begonnen wurde, als die Symphonie ihrem Abschluss ziemlich nahe war.

Folglich, schliesst Notlebohm aus I und II, kann

III. die Ouvertüre nicht vor 1806 entstanden sein.

Diese Schlussfolgerung hat, neben anderem Bedenklichen, vor Allem die eine ganz offenbare Blösse. Wenn auch wirklich die Symphonie ihrem Abschluss nahe war (was den Thatsachen gegenüber kein entsprechender Ausdruck ist), so könnte immerhin die Ouvertüre erst dann begonnen und doch viel früher beendigt worden sein. Es ist bekannt, dass Beethoven gleichzeitig an verschiedenen Werken zu arbeiten pflegte. Während der Composition der Oper war er mit der vierten und fünften Symphonie, dem Concert in G, dem Tripelconcert und den Quartetten Op. 59 beschäftigt. Die Vollendung dieser Werke musste selbstverständlich zurückstehen gegen die der Oper, also auch der Ouvertüre. Schon diese einfache Betrachtung stösst die Schlussfolgerung über den Haufen. Eine Symphonie, die dem Abschluss ziemlich nahe ist, ist doch keine Naturgewalt, die in gesetzmässigem Verlauf der Vollendung zustrebt, sondern eine persönliche Schöpfung, die man nach Belieben, nach den Umständen, Dringlichkeit anderer Arbeiten u. s. w. liegen lässt. So wurde die vierte Symphonie später begonnen als die fünfte und doch eher vollendet, offenbar, weil sie dem Componisten leichter von der Hand ging, und ebenso die Ouvertüre, aus dem einfachen Grund, weil sie fertig werden musste.

Es bindert mithin nichts, die Skizzen etwa in den Sommer 1805 zu verlegen. Die endliche Vollendung der Symphonie fällt erst in das Jahr 1808, d. h. in diesem Jahre wurde sie zum ersten Mal aufgeführt, und so würde allerdings eine beträchtliche Zeit dazwischen liegen. In der That aber passt der Ausdruck »dem Abschluss nahe« für die Skizzen gar nicht. Selbst wenn der Entwurf fix und fertig vorliegen würde, so würde auch das nicht zwingen, anzunehmen, die Symphonie müsse nun auch bald nach denselben vollendet worden sein. Denn von dem blossen Entwurf bis zur fertigen Partitur ist doch, namentlich bei Beethoven's Art zu arbeiten, noch ein weiter Weg. Aber solcher vollständiger Entwurf liegt uns gar nicht vor; es handelt sich nur um einige wenige Bruchstücke. Vom ersten Satze bringen sie nichts, können uns daher nicht darüber belehren, wie weit dieser zur Zeit ihrer Niederschrift bereits vorgerückt war. Vom Finale sind nur die ersten drei Takte des Themas vorhanden. Während wir vom ersten Satze annehmen müssen, dass derselbe im Entwurf zu jener Zeit schon ziemlich fertig war, da schon aus viel früherer Zeit Arbeiten dazu bekannt sind, haben wir zu solcher Annahme beim Finale keine Berechtigung. Aus den Skizzen ersehen wir nur, dass Beethoven damals nach der Ueberleitung vom Scherzo zum Finale suchte und dabei den Vierviertel-Takt schon vor Eintritt des Themas beginnen lassen wollte. Aus dem Arbeiten an diesem Punkte mag man wohl schliessen, dass das Scherzo im Entwurf schon ziemlich fest stand, bis auf diese Ueberleitung und bis auf den Schluss des Trio, zu dem zwei Skizzen vorhanden sind; es scheint, als wenn Beethoven damals an die Ueberleitung vom Trio zum Scherzo noch nicht gedacht hat. Das Adagio betreffen nur zwei ganz kurze Bruchstücke, bei denen es schon gewagter ist, einen Schluss auf den Standpunkt der Arbeit zu ziehen. Mit Ausnahme einer einzigen Skizze von vier Takten ist keine, so wie sie dasteht, in der Partitur enthalten, vielmehr sind sie noch wesentlichen Veränderungen unterworfen worden, wie ja aus dem Ausgeführten schon erhellt. Man ist also nicht berechtigt zu behaupten auf Grund so gearteter Skizzen, dass, als Beethoven die Skizzen zu Op. 138 schrieb, die Symphonie ihrem Abschluss nahe war, und wäre sie es selbst mehr, als die Skizzen erweisen, gewesen, so wäre das frühere Vollenden der Ouvertüre schon durch die Dringlichkeit hinreichend motivirt. Somit steht in der That nichts im Wege, die Skizzen in das Jahr 1805 zu setzen.

Ein Umstand allerdings fruft einiges Bedenken hervor. Notlebohm theilt an einer anderen Stelle (Beethoveniana S. 10 ff.) einige Skizzen zur fünften Symphonie mit, welche dieselbe noch ganz in ihren Anfängen zeigen. Es sind eigentlich nur gewissermassen Gedanken-Embryonen. Da nun dieselben mit Skizzen zur Oper zusammenstehen, die Arbeit an der Oper,

Digitized by Google

wie man früher annahm, erst Ende 1804 begann, so wären diese Skizzen etwa in den Anfang des Jahres 1805 zu setzen (a. a. a. O. S. 16), und man hätte die auffällige Thatsache, dass nur wenige Monate zwischen ihnen und jenen anderen Skizzen liegen, in denen die Arbeit schon in einem vorgeschrittenen Stadium erscheint, während doch Beethoven gleichzeitig mit der Oper und den Entwürfen zu anderen grossen Werken in Anspruch genommen war. In Nottebohm's Argumentation tritt dies Bedenken nicht scharf hervor; ohne Zweifel aber liegt es seiner Betrachtung zu Grunde und ist auch nicht ohne Weiteres abzuweisen. Hier tritt nun das 1880 von Nottebohm publicirte Skizzenbuch beifend ein und beseitigt auch dies letzte Bedenken. Aus demselben ergiebt sich nämlich unzweifelhaft, dass die Composition der Oper nicht 1805, sondern spätestens Anfang des Jahres 1804, wahrscheinlich schon Ende 1803 begonnen wurde, und sind demgemäss, wie Nottebohm selbst sagt, seine Angaben in den Beethoveniana zu berichtigen. Danach würde also zwischen den beiden Skizzen-Gruppen die hinreichende Zeit von etwa 1½ Jahren liegen.

Demnach steht nichts im Wege, die Angaben Haslinger's und Schindler's als vollkommen zutreffend anzuerkennen und zu der alten Datirung zurückzukehren, wonach Op. 138 den ersten Versuch einer Ouvertüre zur Oper darstellt. Manchem wird, wie ich meine, dieses Resultat lieb sein. Der Gedanke, Op. 138 sei erst nach der grossen Cdur-Ouvertüre geschrieben, hat etwas Widerstrebendes, und man wird sich nicht gern dazu verstehen. Das könnte natürlich nichts verschlagen, wenn durchaus zwingende Beweisgründe vorhanden sind. An denen fehlt es aber gar sehr, wie wohl aus dem Vorigen hinreichend klar ist. Innere Gründe aber sprechen lediglich für die alte Datirung. Wüsste man gar nichts über die Geschichte der drei Cdur-Ouvertüren, so würde schon eine Betrachtung ihres musikalischen Inhalts auf die richtige Ordnung führen. Die Aehnlichkeiten von Op. 138 und Op. 73 sind eine Einleitung, in der der Hauptton der Oouvertüre noch nicht festgestellt wird, der allgemeine Charakter des Hauptthemas und die Art der Einführung desselben durch allmäliges Emporsteigen auf der Dominante, ferner die Herübernahme der Tenor-Arie aus der Oper. Alles Dies ist aber in Op. 72 unendlich grossartiger und überwältigender ausgeführt, und man muss sich verwundern, dass sich Beethoven hätte auf den einfacheren und beschränkteren Standpunkt zurückversetzen können, von dem aus Op. 138 componirt ist.

Herr Thayer, der die Meinung Nottebohm's adoptirt, meint im dritten Bande seiner Biographie, »die vielen beredten Betrachtungen über die erstaunliche Fortentwicklung von Beethoven's Schöpferkraft, wie sie sich in dem Fortschritt von Nr. 1 zu Nr. 3 zeige, seien mit einem Schlage der Thorheit und Lächerlichkeit verfallen.« Nun, an Stelle dieses voreilig *fortissimo* angestimmten Triumph- und Hohn-Liedes dürfte wohl besser ein *Adagio lamentoso* treten über den Irrthum, dem selbst so vortreffliche Forscher wie Nottebohm gelegentlich verfallen können und in den andere Leute Gefahr laufen, mitverwickelt zu werden.

Die Briefe Beethoven's an Bettina von Arnim.

Von Dr. **H. Deiters.**

(Fortsetzung.)

Entscheidende Argumente, gegen welche auch die grösste Pietät gegenwärtig nichts mehr anzuführen vermag, bietet der dritte Brief. Derselbe soll im August 1812 aus Teplitz geschrieben sein und hat folgenden Wortlaut:[1])

1) Ich gebe denselben, da mir das Athenaeum nicht zu Gebote steht, nach Schindlar, mit den Varianten in Ilius Pamphilius.

»Liebe gute Bettine![1])

Könige und Fürsten können wohl Professoren machen und Geheimeräthe u. s. w.[2]) und Titel und Ordensbänder umhängen, aber grosse Menschen können sie nicht machen, Geister, die über das Weltgeschmeiss hervorragen, das müssen sie wohl bleiben lassen zu machen, und damit muss man sie in Respect halten[3]); wenn so zwei zusammen kommen, wie ich und der Goethe, da müssen auch grosse[4]) Herren merken, was bei unser Einem als gross gelten kann. Wir begegneten gestern auf dem Heimwege dar ganzen kaiserlichen Familie. Wir sahen sie von weitem kommen, und der Goethe machte sich von meiner Seite[5]) los, um sich an die Seite zu stellen; ich mochte sagen was ich wollte, ich konnte[6]) ihn keinen Schritt weiter bringen; ich drückte meinen Hut auf den Kopf, knöpfte[7]) meinen Oberrock[8]) zu, und ging mit untergeschlagenen Armen mitten durch den dicksten Haufen. — Fürsten und Schranzen haben Spalier gemacht, der Erzherzog[9]) Rudolph hat[10]) den Hut abgezogen, die Frau Kaiserin hat gegrüsst zuerst. — Die Herrschaften kennen mich. — Ich sah zu meinem wahren Spass die Procession an Goethe vorbei defiliren. Er stand mit abgezogenam Hute tief gebückt an der Saite. Dann hab' ich ihm auch[11]) den Kopf gewaschen, ich gab keinen[12]) Pardon und hab' ihm alle[13]) seine Sünden vorgeworfen, am meisten die gegen Sie, liebste Bettine![14]) wir hatten gerade von Ihnen gesprochen. Gott! hätte ich eine solche Zeit mit Ihnen haben können, wie der, das glauben Sie mir, ich hätte noch viel, viel mehr Grosses hervorgebracht. Ein Musiker ist auch ein[15]) Dichter, er kann sich auch durch ein paar Augen plötzlich in eine schönere Welt versetzt fühlen, wo grössere Geister sich mit ihm einen Spass machen, und ihm recht tüchtige Aufgaben machen. Was kam mir nicht alles in den Sinn, wie ich Dich[16]) kennen lernte, auf der kleinen Sternwarte, während den herrlichen Mairegens[17]), der war auch ganz fruchbar[18]) für mich, die schönsten Themas schlüpften damals aus Ihren Blicken in mein Harz, die einst die Welt noch entzücken sollen, wenn der Beethoven nicht mehr dirigirt. Schenkt mir Gott noch ein paar Jahre, dann muss ich Dich wieder sehen, liebe, liebe Bettine[19]), so verlangt's die Stimme, die immer recht behält in mir. Geister können einander auch hören, ich werde immer um den Ihrigen werben. Ihr Beifall ist mir am liebsten in der ganzen Welt. Dem Goethe habe ich meine Meinung gesagt, wie der Beifall auf unser Einen wirkt, und dass man von seines Gleichen[20]) mit dem Verstand gehört sein will; Rührung passt nur für Frauenzimmer (verzeih' mir's), dem Mann[21]) muss Musik Feuer aus dem Geist schlagen. Ach liebstes Kind, wie lange ist's[22]) schon her, dass wir einerlei Meinung sind über alles!!! — Nichts ist gut, als eine schöne, gute Seele haben, die man in allem erkennt, vor der man sich nicht zu verstecken braucht. Man muss was sein, wenn man was scheinan will; die Welt muss einen erkennen, sie ist nicht immer ungerecht. Daran ist mir zwar nichts gelegen, weil ich ein höheres Ziel habe. — In Wien hoffe ich einen Brief von Ihnen, schreiben Sie bald, bald und recht viel; in acht Tagen bin ich dort, dar Hof geht morgen, heute spielen sie noch einmal. Er hat der Kaiserin die Rolle einstudirt, sein Herzog und er wollten, ich solle was von meiner Musik aufführen, ich bab's beiden abgeschlagen, sie sind beide verliebt in chinesisch Porzelan[23]), da ist Nachsicht von Nöthen[24]), weil der Verstand die Oberband verloren hat, aber ich spiele[25]) zu ihren Verkehrtheiten nicht auf, absurdes

1) Liebste gute Freundin 2) u. a. w.« fehlt 3) haben 4) diese grossen 5) von meinem Arm 6) konnt 7) und knöpfte 8) Ueberrock 9) Herzog 10) hat mir 11) noch 12) kein 13) all 14) Freundin, 15) seine fehlt. 16) Sie 17) dem herrlichen Mairegen 18) ganz fruchtbar auch 19) liebste liebe Freundin 20) Seinesgleichen 21) Manne 22) ist es 23) Porzellan 24) vonnöthan 25) spiel.

Digitized by Google

Zeug mach' ich nicht auf gemeine Kosten mit Fürstlichkeiten, die nie aus der Art Schulden kommee. Adieu, Adieu Beste, Dein letzter Brief lag eine ganze Nacht auf meinem Herzen und erquickte mich da, Musicanten erfinden sich alles.

Gott wie lieb' ich Dich!

Teplitz, August 1812.

Dein treuester Freund und lauber Bruder
Beethoven.«

Dieser dritte Brief ist Bettina's Verräther. Zu den bereits früh nach seinem Hervortreten angeführten Gründen gegen seine Echtheit sind seit jener Zeit so zwingende neue hinzugekommen, dass auch der besonnene Forscher, der hohe Verehrer der Schriftstellerin nicht mehr für seine Echtheit einzustehen wagt. Bei Aufzählung der zahlreichen Momente kann ich es nicht vermeiden, die früher und insbesondere in Thayer's drittem Bande angeführten Gründe hier zu wiederholen, und darf dabei wohl mit Thayer's Zustimmung verrathen, dass ein Theil derselben zuerst von mir ausgesprochen und dann von Thayer angenommen wurde.

Die allgemeine biographische Voraussetzung des Briefes ist richtig: Beethoven war im Sommer 1812 zur Herstellung seiner Gesundheit in Teplitz, und zwar zum zweiten Male; er war 1811 ebenfalls dort gewesen. Hier ist nur eine kleine Schwierigkeit: Beethoven war in demselben Sommer auch in Karlsbad und Franzensbrunn. Er war am 7. Juli in Teplitz angekommen, spätestens in den ersten Tagen des August nach Karlsbad gekommen, wo er bereits am 6. August ein Concert gab, von da nach Franzensbrunn gereist, wo er jedenfalls bereits am 12. August war (demnach fällt die Reise nach Karlsbad doch wohl noch in den Juli), und kehrte von da nach Teplitz zurück. Hier war er jedenfalls am 16. September und blieb bis gegen den October. Es erscheint hiernach sehr unwahrscheinlich, dass er im August überhaupt in Teplitz war, wenn der Aufenthalt an den beiden anderen Orten irgendwelche Wirkung für ihn haben sollte, und das Datum »August 1812« erscheint als biographisches Versehen, welches von Beethoven kaum herrühren dürfte. Die unbestimmte Datirung »Auguste ist an sich schon zufällig und verrätherisch, da Beethoven sonst den bestimmten Tag anzugeben pflegt.

Dies ist jedoch nur ein geringes Bedenken im Vergleich zu denen, welche noch folgen.

Beethoven war damals in Teplitz nicht allein mit Goethe zusammen, der am 15. Juli dorthin gekommen war; er war auch — und das war den früheren Beurtheilern bis auf Thayer entgangen — zusammen mit Bettina von Arnim, welche am 24. Juli mit ihrem Gatten Achim von Arnim und ihrer Schwester Frau von Savigny dorthin gekommen war (Thayer III, S. 204). Nun ja, könnte man sagen, er schrieb den Brief, als er nach Teplitz zurück kam, Bettina aber wieder abgereist war. Leider aber schrieb sie über ihre dortigen Erlebnisse auch noch an andere Personen; und so lesen wir denn in einem Briefe an den Fürsten Pückler-Muskau[1]) gerade das Ereigniss, welches den Hauptinhalt des obigen dritten Briefes bildet, in einer Weise erzählt, welche den Brief an Bettina in entscheidender Weise erläutert. Jener Brief an Pückler ist ein wirklicher, nicht von Bettina zu literarischen Zwecken zugerichteter Brief, und war von ihr nicht zur Herausgabe bestimmt; sie hat die wörtliche Herausgabe desselben sicherlich nicht erwartet. Hören wir ihre Erzählung an Pückler:

»Indem kam auf dem Spaziergange ihnen entgegen mit dem ganzen Hofstaat die Kaiserin und Herzoge; nun sagte Beethoven: Bleibt nur in meinem Arm hängen, sie müssen uns Platz machen, wir nicht. — Goethe war nicht der Meinung, und ihm wurde die Sache unangenehm; er machte sich aus Beethoven's Arm los, und stellte sich mit abgezogenem Hut an die Seite,[2]) während Beethoven mit untergeschlagenen Armen mitten zwischen den Herzogen durchging, und nur den Hut ein wenig rückte, während diese sich von beiden Seiten theilten, um ihm Platz zu machen, und ihn alle freundlich grüssten;[3]) jenseits blieb er stehen, und wartete auf Goethe, der mit tiefen Verbeugungen sie hatte an sich vorbei geissen. — Nun sagte er: Auf Euch hab' ich gewartet, weil ich Euch ehre und achte, wie Ihr es verdient, aber jenen habt Ihr zu viel Ehre angethan. Nachher kam Beethoven zu uns gelaufen und erzählte uns alles, und freute sich ganz kindisch, dass er Goethen so gemacht habe.«

Dass es sich hier um ein und dasselbe Ereignis handelt, welches stellenweise fast mit denselben Worten erzählt wird, ist sofort klar; nur ist in der angeblich Beethoven'schen Darstellung die Sache noch weiter übertrieben, wie vermuthlich schon in dem Briefe Bettinens an Pückler. Ganz so unböflich, wie ihn der erstere Brief erscheinen lässt, ist er also doch nicht gewesen; er drückte den Hute, grüsste also, wenn auch vermuthlich nicht sehr geschickt. Er würde also, wenn er jenen Brief geschrieben hätte, nicht allein etwas Unwahres berichtet, sondern sich zugleich einer Unhöflichkeit gerühmt haben, deren er denn doch, bei all seiner Formlosigkeit im Verkehre, nicht fähig war. Aber was die Hauptsache ist: er erzählte unmittelbar nachher Bettina den Vorfall, welchen sie sich, wie aus der Ferne, von ihm schreiben lässt. Und jeder etwaige Einwand, er hätte die Sache erst längere Zeit nachher nach Bettina's Abreise ihr nochmals erzählt, fällt durch die Worte des Briefes: »wir begegneten gestern« u. s. w. Dieselbe Geschichte erzählt er ihr heute mündlich und schreibt sie ihr morgen wie an eine ganz Entfernte,[4]) die von derselben noch nichts weiss!

Dazu kommt eine weitere, auffällige Uebereinstimmung in beiden Briefen. Ehe die Begegnung mit den kaiserlichen Herrschaften stattfand, waren Beethoven und Goethe in einem Gespräche über das Verhalten zu hohen Personen begriffen. In ihrem Briefe an Fürst Pückler lässt Bettina Beethoven folgendes sagen: »Einen Orden können sie einem wohl anhängen, aber darum sei man nicht um das geringste besser; einen Hofrath, einen Geheimerath können sie wohl machen, aber keinen Goethe, keinen Beethoven, also das, was sie nicht machen können, und was sie selber noch lange nicht sind, davor müssen sie Respect haben lernen, das ist ihnen gesund.« Jeder sieht, dass hier ganz dieselbe Betrachtung, zum Theil wieder mit denselben Worten angestellt wird, und in derselben Beziehung zu der erzählten Thatsache, wie im dritten Briefe an Bettina. Wird wohl jemand glauben, Beethoven habe ihr dieselben Worte, welche er ihr als an Goethe gerichtet erzählt, Tags nachher als seine Betrachtung geschrieben?

Und dasselbe ist über die Worte Beethoven's zu sagen, die er bezüglich des Beifalls, den der Künstler erwartet, Bettina gegenüber gelüssert haben soll. »Dem Goethe hab' ich meine Meinung gesagt (lässt ihn Bettina schreiben), »wie der Beifall auf unser einen wirkt, und dass man von Seinesgleichen mit dem Verstand gehört sein will.« Und im Briefe an Pückler-Muskau lässt sie Beethoven eben diese Betrachtung mit denselben Gründen aussprechen. »Ihr müsst doch selber wissen,«

[1]) Briefwechsel des Fürsten Pückler-Muskau, I. S. 90.

[2]) Im Briefe an Bettina: »Der Goethe machte sich von meiner Seite los, um sich an die Seite zu stellen — er stand mit abgezogenem Hute tief gebückt an der Seite.« Also dasselbe Ereigniss fast mit denselben Worten erzählt.

[3]) »Fürsten und Schranzen machten Spalier, die Herrschaften grüssten zuerst« im Briefe an Bettina.

[4]) »Schenkt mir Gott noch ein Paar Jahre, denn muss ich Dich wiedersehen« u. s. w.

Digitized by Google

lässt sie ihn zu Goethe sagen, »wie wohl es thut, von tüchtigen Händen bekitscht zu sein; wenn Ihr mich nicht anerkennen, und als Eureegleichen abschätzen wollt, wer soll es denn thun?«

Die angeführten Gründe möchten schon hinreichen, darzuthun, dass diejenigen im vollen Rechte waren, welche in dem dritten Briefe ein Elaborat Bettinens erkannten; und doch bringt jede aufmerksame Betrachtung des Briefes deren noch weitere. Die Aeusserungen der Zärtlichkeit gegen Bettina, deren Augen auf seine musikalische Phantasie gewirkt, deren Brief auf seinem Herzen gelegen habe, die Anrede mit Du, das »Gott wie lieb ich Sie« am Schlusse, ist nicht allein der Jungvermählten gegenüber sehr anstössig, sondern auch aus anderem Grunde für Beethoven damals unmöglich. Sein Herz war damals anderweitig gefesselt. Im Jahre vorher hatte er Amalie Sebald in Teplitz kennen gelernt und zu ihr eine so tiefe Neigung gefasst, dass es noch nach fünf Jahren in seinem Herzen gerade so war »wie am ersten Tage«, und eben sie sollte er im Jahre 1812 in Teplitz wiedersehen. In einer solchen Zeit ihm dergleichen Liebeserklärungen gegen eine andere, gegen eine erst seit Jahresfrist Vermählte in den Mund legen, heisst ihn eine Lächerlichkeit begehen lassen, deren er nicht fähig war. Bettina konnte jene anderen Beziehungen nicht, wie sie ja überhaupt mit Beethoven's sonstigen Lebensbeziehungen wenig bekannt war — nennt sie doch in dem Briefe an Fürst Pückler den »Herzog Rainer« als den, welchem Beethoven Unterricht gab — während ihre Gewohnheit, Männern, welche sie bewunderte und mit denen sie befreundet war, eine Art von Liebesschwärmerei für sie zuzuschreiben, wie wir namentlich aus Pückler's Briefwechsel entnehmen, ein — wir wollen sagen poetisches Bedürfniss für sie war.

Die geringschätzige Art, mit welchem in den dritten Briefe Beethoven über Goethe spricht, steht in auffallendem Gegensatze zu den früheren Aeusserungen höchster Bewunderung und zu der Thatsache, dass er diese Bewunderung auch später noch hegte, wie u. a. die Widmung von »Meeresstille und glückliche Fahrt« ergiebt. Von Bettine geschrieben, sind diese Beethoven zugeschobenen Aeusserungen viel weniger auffallend, und hier ist besonders die Aeusserung verrätherisch: Beethoven habe Goethe seine Sünden gegen Bettina vorgehalten. Sollte Beethoven wirklich, als Goethe in jener Zeit zuerst bekannter Veranlassung die Beziehung zu Bettina löste, für Bettina gegen den grossen Dichter Partei genommen haben? Sollte nicht vielmehr Bettina selbst noch lange nachher ihrem Unbehagen über jenes Erlebniss Ausdruck gegeben haben?

Wir erwähnen zum Schlusse noch des scheinbar geringfügigen Umstandes, der aber in der Reihe der Beweisgründe gegen diesen dritten Brief nicht fehlen kann, dass unter den Mitgliedern der kaiserlichen Familie, denen Beethoven begegnete, auch Herzog (es musste heissen Erzherzog) Rudolf genannt wird. Erzherzog Rudolf war damals, wie aus einem am 12. August an ihn gerichteten Briefe Beethoven's (Thayer III, S. 207) hervorgeht, nicht in Teplitz gewesen. Das nahe Verhältniss Beethoven's zu diesem Prinzen, welches schon seit einer längeren Reihe von Jahren bestand, macht es vollständig unmöglich, dass Beethoven gerade mit diesem Namen eine Verwechslung sollte begangen haben.

Die Gründe, aus welchen Beethoven diesen dritten Brief nicht geschrieben haben kann, sind so zahlreich und zwingend, dass die Frage bezüglich desselben schon hier als abgeschlossen betrachtet werden kann. Diesen Brief hat Bettina von Anfang bis zu Ende selbst geschrieben, wobei sie stellenweise Ansichten und mündliche Aeusserungen Beethoven's wiedergab, ganz in derselben Weise, wie sie ihrem eigenen Eingeständnisse zufolge vielfach auch sonst in ihrer schriftstellerischen Thätigkeit verfahren ist. Die inneren Gründe sind bei diesem Briefe vollständig entscheidend; sie haben auch den bisher eifrigsten Verfechter der Authenticität der Briefe, den wackeren Thayer, bezüglich dieses dritten Briefes geneigt, seine bisherige Ansicht aufzugeben.

Nun könnte gesagt werden, und es ist dies auch von Thayer gesagt worden: mag der dritte Brief unecht sein, darum brauchen es die beiden anderen immer noch nicht zu sein; sie waren kann eben die authentischen Originale (Thayer III, S. 459), nach welchen der dritte nachgeahmt wurde. Diese Nachahmung hätte dann also doch Bettina selbst zugeführt, die sie ja die Herausgeberin ist. Aber uns scheint diese Argumentation überhaupt wissenschaftlich unmöglich. Bettina hat die Briefe in »Ilius Pamphilius« zusammen, als etwas einheitlich Zusammengehöriges, herausgegeben, ohne irgend einen Unterschied bemerklich zu machen; sofern sie überhaupt eine Gewähr der Authenticität beanspruchen wollte, hat sie dieselbe für alle drei Briefe in ganz gleicher Weise beansprucht. Ist daher nachgewiesen, dass einer der Briefe unecht ist, so ist auch die Gewähr für die übrigen erschüttert. Das Zeugniss Bettinens kann nicht mehr genügen, die beiden ersten für echt zu halten, und es erhalten die aus dem Inhalt derselben entnommenen Bedenken, auch wenn sie für sich allein nicht überzeugend sein sollten, verstärktes Gewicht. Wer ihre Echtheit beweisen will, muss von der Autorität Bettinens ganz absehen und dieselbe auf andere Gründe stützen. —

Hier sind nun zunächst noch die bisher nicht im Einzelnen geprüften Eigenthümlichkeiten der Schreibweise ins Auge zu fassen. Auf diese hat namentlich Marx seine Ansicht von der Unechtheit aller drei Briefe gegründet. »Vergleiche man,« sagt er, »alle veröffentlichten Briefe und sonstigen Aeusserungen Beethoven's mit jenen Bettinenbriefen, so wird man zwei durchaus verschiedene Persönlichkeiten herauserkennen, die eine schlicht, bisweilen sogar ungelenk, stets ungeschminkt, oft grossmüthig, selbst wo sich Mangel tieferer Bildung verräth; — die andere federgewandt, schöngeisterisch, eitel aufgeregt, mondirt; welche von beiden ist Beethoven?«

In solchen Dingen das Richtige zu finden ist nun Sache einer gewissen Fähigkeit des Nachempfindens, und so sorglos Marx in historischen Dingen verfährt, so wenig erquicklich oft seine musikalischen Expectorationen sind, so hat man ihm doch die Fähigkeit, den Künstler und in ihm auch dem Menschen nachzuempfinden, bisher nicht absprechen. Er hat in den angeführten Worten die Natur Beethoven's, wie sie in der Mehrzahl seiner Briefe hervortritt, unseres Erachtens ganz richtig gezeichnet. Wer sich der Beethoven'schen Briefe im Zusammenhange erinnert,[1]) auch derjenigen, in welchen Verehrung zu den Adressaten ihn zu Bemühung und Sorgfalt bei seinen Aeusserungen aufforderten, der wird wissen, dass er des fliessenden Stiles und der grammatischen Correctheit in der Sprache keineswegs ebenso mächtig war wie in der Musik; dass er dagegen auf der anderen Seite in der Regel sehr bestimmt weiss, was er sagen will, dass er sich seiner Empfindungen, seiner Gedanken und Absichten ganz klar bewusst ist und sie auch bei mitunter ungelenker, ja fehlerhafter Form doch dem andern deutlich zu machen versteht. Er geht ohne viele Umschweife auf die Sache zu, die ihm am Herzen liegt, er sucht nicht lange nach dem Ausdrucke, sondern wählt den, der sich ihm am einfachsten bietet, und trachtet nicht nach Schmuck und weitläufiger Umschreibung. Wohl kann er herzlich und warm schreiben, wohl mag sich in seinen Briefen öfter die lebhafte innere Bewegung, die sie eingegeben hat; ist er von lebhaftem Interesse für die Person erfüllt, schreibt er in künstlerischer Begeisterung oder auch einmal in unwilliger Erregung, so kann er eine gewisse natürliche Beredtsamkeit entwickeln,

[1]) Es sind deren von Thayer, Nohl, Köchel u. A. so viele publicirt, dass wir von besonderen Citaten abstehen.

Digitized by Google

die überzeugt und Eindruck macht. Bietet sich ihm dabei ungesucht ein treffender bildlicher Ausdruck, z. B. ein der Mythologie entlehnter, so wendet er ihn einfach und ohne sonderliche Prätension an. Wo er sich über seine Kunst äussert, erkennt man den überzeugten und erfahrenen Künstler, der über seine Frage nachgedacht hat; er überrascht mitunter durch Gedanken, die weitere Perspectiven eröffnen, aber die Darstellung leidet gerade in solchen Fällen mitunter an Unklarheit, weil ihm die treffenden Worte fehlten. Niemals aber sehen wir ihn in gesuchte, philosophisch sein sollende Betrachtungen sich verlieren; alles künstliche Zergliedern der eigenen Empfindung, alle Sentimentalität und Schwärmerei, alles absichtliche und gesuchte Pathos ist ihm völlig fremd. Ein Brief, in welchem von den schönsten Themen die Rede ist, die aus schönen Augen in sein Herz schlüpften, oder in welchem gesagt wird »Geister können einander auch lieben, ich werde immer um den Ihrigen werben — wohlverstanden, weil die gewöhnliche Liebe und Werbung ausgeschlossen ist — macht sich schon durch das Gesuchte und Künstliche des Gedankens und die affectirte Darstellung allein verdächtig. Dem Manne, der in seinen Tonwerken so sehr alle Ziererei, alles Affectiren und Phrasenmachen vermeidet, wird man auch nicht in seinen Worten, ja hier noch weniger, auf diesem Wege zu begegnen erwarten.

Wer nun aus der »Günderode«, aus »Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde«, aus »Ilius Pamphilius u. s. w. sich das schriftstellerische Bild Bettinens vergegenwärtigt, wird, wie wir meinen, den vollen inneren Gegensatz keinen Augenblick verkennen; er wird gerade hier das unklare Schwelgen in subjectiver Empfindung, das Sichgefallen in einer gewissen Mannigfaltigkeit der Zergliederung und Darstellung derselben finden; dabei, in scheinbarer Formlosigkeit, welche den Ton des Gespräches oder des vertrauten Briefstils nachzuahmen strebt, ein durch Lehrhaftigkeit der Phantasie und ausgebreitete Lectüre unterstütztes Geschick der Diction. Wer anhaltend ihre Schriften gelesen, wird auch manche Manieren ihrer Ausdrucksweise unschwer erkennen.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Musikalische Studienköpfe von **La Mara.** Fünfter Band: »Die Frauen im Tonleben der Gegenwart«. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 4 ℳ.

Die formgewandte und fleissige Musikschriftstellerin Marie Lipsius in Leipzig, die sich unter dem Pseudonym: La Mara durch ihre populär gehaltenen und doch keineswegs oberflächlichen Arbeiten vortheilhaft bekannt gemacht hat, lässt ihren vier Bänden »Musikalischer Studienköpfe« so eben einen fünften folgen. Derselbe dürfte wohl noch grössere Verbreitung finden, als sie den übrigen bereits zu Theil wurde. Denn er behandelt mit viel Geschick ein Thema, das von vornherein einen besonderen Reiz besitzt und namentlich auch unsere Damenwelt anziehen wird, nämlich: »Die Frauen im Tonleben der Gegenwart«. Die Verfasserin hat 24 Charakterköpfe ausgewählt, worunter 12 der Kategorie der Pianistinnen, eine (Frau Normann-Neruda) derjenigen der Geigerinnen, 11 dem zahllosen Geschlecht der Sängerinnen angehören. Eine das Buch eröffnende Lichtdrucktafel führt uns die Damen in ihrer leiblichen Erscheinung hübsch gruppirt vors Auge. Die Darstellung hält sich, wie die Vorrede mittheilt, fast durchgängig an die biographischen Angaben der betreffenden Künstlerinnen selbst. Sie erfreut durch stilistische Anmuth und eine gewisse vornehme Discretion, die der Scandalsucht keinerlei Concessionen macht und sich überall an den Kern der Sache hält. Einzelne Charakterbilder wünschte man freilich noch schärfer umrissen, detaillirter ausgeführt, individueller behandelt. So wird z. B. Frau Clara Schumann, welche La Mara mit Fug an die Spitze ihrer Gallerie stellt, etwas kurz abgethan und wir erfahren über ihre künstlerische Wesenheit nicht viel mehr, als was schon Franz Liszt in seinem poesievoll geschriebenen Aufsatz vom Jahre 1855 über diese zweifelvolle, pflichtgetreue und strenge Priesterin der Kunste gesagt hat. (Vide Bd. IV, S. 187 der Gesammelten Schriften, deutsch bearbeitet von L. Ramann). Auch Adeline Patti hätte wohl eine etwas einlässlichere, ihre specifische Grösse, wie ihre künstlerischen und menschlichen Schwächen (unter welch letzteren der masslose Geldschacher nicht scharf genug gegeisselt werden kann), in gebührendes Licht setzende Besprechung verdient. Dafür entschädigen übrigens andere Aufsätze durch lebhaftes Colorit und eine Fülle bedeutsamer Einzelzüge. So tritt uns beispielsweise der Charakterkopf Marie Wilt's in greifbarer Plastik entgegen und mit bewunderader Theilnahme verfolgen wir die Schicksale dieser wahrhaft grossen Künstlerin, die sich aus ärmlichen Verhältnissen mit eiserner Willenskraft emporringt, sich zunächst als Clavierpielerin ausbildet, dann erst mit anfänglich schwacher Stimme zu singen beginnt, nach ihrer verhängnissvollen Verehelichung mit dem Ingenieur Franz Wilt sieben Jahre lang an einem Brustübel krankt, das sie zum Schweigen verdammt, dann erst bereits eine Dreissigerin zur Bühne übergeht, mit beispielloser Energie sich trotz ihres mangelhaften Wortgedächtnisses ein umfassendes Repertoir, darunter die grössten Wagner'schen Rollen aneignet, im heroischpathetischen Stil die nämlichen Triumphe feiert wie als Coloraturs ängerin und heute noch in ihrem 50. Lebensjahre an stimmlicher Fülle und Ausdrucksgewalt ihres Gleichen sucht. Vorzüglich sind, um blos noch einige Namen zu nennen, die Porträts der Frau Viardot-Garcia und der liebenswürdigen Desirée-Artôt getroffen, ebenso diejenigen der Clavierme isterinnen Sophie Menter, Ingeborg von Bronsart und Annette Essipoff. Möge das graziöse, für jeden Gebildeten leicht verständliche Büchlein, das sich vermöge seiner schönen, der Firma Breitkopf & Härtel würdigen Ausstattung besonders auch als Weihnachts- oder Neujahrsgeschenk eignet, zahlreiche Freunde und Freundinnen finden!

A. Niggli.

Samson et Dalila, Opera en 3 Actes de Ferd. Lemaire avec traduction Allemande de Rich. Pohl, Musique de Camille Saint-Saëns. Paris, Durand, Schoenewerk & Co. Leipzig, Leuckart. Clavierauszug 264 Seiten gr. 8. Preis ℳ 13. 50.

Dieses erstere grössere Opernwerk, welches von dem talentvollen Componisten bekannt wurde, ist auch in Deutschland zur Aufführung gekommen, hat aber nicht durchzudringen vermocht. In Hamburg z. B. erlebte es nur zwei Aufführungen, hatte also ein gleiches Schicksal mit Bolto's Mefistofele, dem es auch in Manchem gleicht. Beide Opern entstammen Componisten, denen eine gewisse Originalität nicht abzusprechen ist, die aber noch nicht reif genug sind, um sich bei uns ihre eigne Bahn brechen zu können. Ob namentlich biblische Stoffe auf unserer jetzigen Bühne eine Heimath finden werden, wäre wohl noch zu bezweifeln; wenn hier z. B. die Dalila aus einem gewöhnlichen Lustweibe in die Tochter des philistäischen Oberpriesters verwandelt wird, so kann man dies nicht als eine Veredlung, sondern nur als eine Erniedrigung des ganzen Vorganges ansehen, denn der Vater wird dadurch mit in die Gemeinheit hineingezogen. Für den Textdichter tag hier allerdings eine grosse Schwierigkeit vor, aber diese hätte ihn lehren sollen, dass der Stoff für ein Bühnenwerk nicht geeignet ist. Die Musik bietet manches geschickt und leicht Gestaltete, aber im Vocalsatze reicht die Kunst des Autors nicht weit, namentlich hemerkt man solches bei den mehrstimmigen Gesängen. Mit einer pas-

Digitized by Google

senden Vertreterin der Dalila möchte die Oper immerhin noch eine Zukunft haben. Doch wer vermag heutzutage das Schicksal von Bühnenwerken vorherzusagen!

Les Béatitudes (Die Seligkeiten), Poëme de Madame Colomb, traduction Allemande de G. Fr. Reiss, Musique de César Franck. Clavierauszug 308 Seiten gr. 8. Preis 15 Francs. Paris, Brandus & Co. mit Verlagsrecht für alle Länder.

Dieses Werk, noch jüngeren Datums als die Oper »Samson et Dalila«, ist von einem Umfang, dass ein ganzer Concertabend damit ausgefüllt wird. Die Seligpreisungen aus der Bergpredigt Christi sind hier predigtartig ausgelegt und musikalisch breit illustrirt. Der Inhalt umfasst somit das ganze Leben in fast allen Vorgängen; sogar der »Satan« ist eingefügt, des Effectes oder Contrastes wegen. Der Composition bieten sich hier entschieden günstige Momente, die Fr. Franck auch mitunter sehr geschickt benutzt hat. Das Ganze ist in Wort und Musik nicht ein starker Ton, aus dem innersten Zeitbewusstsein herausgesungen, sondern repräsentirt eine vermittelnde sanfte Anschauung, von welcher wir wünschen, dass namentlich die erregten Landsleute des Componisten in sie eingehen möchten. Zu erhöhen wäre die Wirkung ganz erheblich, wenn die musikalische Gestaltung sich von der aufgeregten modernen Weise losgesagt und das alte classische Modell zum Muster genommen hätte. Das hat aber der Componist nicht gethan, er steckt ebenfalls ganz und gar im Heutigen und findet vielleicht nicht mehr den Weg in's gelobte Land zurück.

Bülow, H. v., Aus seinen Concertprogrammen. 3 Bände. Daraus Nr. 14 und 15. (Band III.) Preis ℳ 4,80 und ℳ 3,—.

—— Auserlesene Clavier-Etüden von Fr. Chopin. Instructive Ausgabe.

—— F. Mendelssohn-Bartholdy. Rondo capriccioso für Pianoforte. Op. 14. Neue Ausgabe. Preis ℳ 2,50.

—— Polacca brillante für Pianforte von C. M. v. Weber Op. 72. Kritisch verbesserte Ausgabe. Preis ℳ 2,—.

Weber, Aufforderung zum Tanz Op. 65. Preis ℳ 2,—.

Verlag von Jos. Aibl in München 1880.

Nicht der Componist, der Dirigent und Redner im Gewandhause tritt uns bei den vorliegenden Werken entgegen, sondern der Clavierspieler v. Bülow, der uns seine Concertprogramme entwickelt und seine auf pianistischem Gebiete gesammelten Erfahrungen an neuen Herausgaben von Compositionen bekannter Meister zur Anwendung bringt. Er zeigt sich uns hier von seiner besten Seite als Fachmann, denn als Claviervirtuose steht Bülow in der ersten Reihe. Hervorragend sind seine Reproductionen der Beethoven'schen Claviersonaten, seines Steckenpferds, von denen mehrere seinen Concertprogrammen beigefügt sind. — In bekannter Anspruchslosigkeit bietet er uns mit seiner neuen Herausgabe etlicher Chopin'scher Etüden kraft seines Motto's: »Multum, non multa«. Es liegt ihm, wie er im Vorwort bemerkt, fern, den vielen billigen Ausgaben Chopin'scher Compositionen Concurrenz zu machen. Vielmehr will er einige weniger bekannte Etüden, die ihrer Complicirtheit wegen nicht leicht zugänglich sind, gründlich beleuchten und denselben die ihnen etwa bis jetzt noch fehlende Anziehungskraft verleihen. Immerhin ist es ein Verdienst, zu versuchen weniger beachtete Compositionen eines besseren Autors, besonders wie im vorliegenden Fall zu instructiven Zwecken, dem Publicum näher zu bringen. Die elegante Ausstattung seitens des Verlegers documentirt schon die Absicht, die Ausgabe einem kleineren Kreise Auserkorener zu reserviren, denn theure Ausgaben anderweitig billiger editer Werke finden heutzutage keinen grossen Markt. — Auch die übrigen erwähnten Werke, die nach der Liste des Verlegers 3 Bände füllen, sind von beiden Theilen hübsch ausgestattet und wollen wir nicht unempfohlen lassen.

Gleichfalls sei die Aufmerksamkeit der Clavierspieler gelenkt auf eine andere Publication unseres Autors, die

Tanzweisen aus Opern von Ritter von **Gluck**, für Pianoforte bearbeitet von **H. von Bülow**. München, Jos. Aibl. 4 Hefte: Orpheus, Alceste, Ipbigenie in Aulis, Armide.

Nur die beiden ersten Hefte, welche Orpheus und Alceste behandeln, liegen uns vor, aber wahrscheinlich sind auch die letzten Hefte bereits erschienen. Wir können die interessante Sammlung Allen empfehlen, die an diesen älteren Tanzweisen Vergnügen finden.

Verzeichniss des Musikalien-Verlages von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Systematischer und alphabetischer Theil nebst Anhang. Vollständig bis 1881. Mit Nachträgen bis zur Gegenwart.

Vorbemerkungen und systematisches Verzeichniss: CXXXII Seiten.

Alphabetisches Verzeichniss nebst Anhang über die Gesammtausgaben: 714 Seiten.

Der vor einigen Jahren herausgegebene Katalog dieser Firma erscheint hier in neuer, bis auf die Gegenwart fortgeführter Ausgabe, so dass man die gesammten musikalischen Publicationen der ersten Musikverlagshandlung unseres Jahrhunderts in einem sehr übersichtlich angelegten und schön gedruckten Verzeichnisse beisammen hat.

Stuttgart.

(Fortsetzung.)

Einen vollen ungetrübten Genuss gewährte uns das erste Populäre Concert des Stuttgarter Liederkranzes, welcher unter der trefflichen und bewährten Leitung des Herrn Professor Speidel steht. Was eine sorgfältige und geschmackvolle Zusammenstellung des Programms ausmacht, konnte man in diesem Concert, welches am 25. October stattfand, erfahren, und der Eindruck war daher auch, zumal die Leistungen durchweg treffliche waren, ein wirklich harmonischer. Mit einer Novität, einem Concert für Violine mit Begleitung des Orchesters von Ignaz Brüll führte sich Herr Concertmeister Lauterbach aus Dresden ein. Herr Lauterbach ist ein ganz vorzüglicher Geiger, und sein Spiel voll Geist, Kraft und Feuer, seine Technik eine tadellose. Auch das neue Werk von Brüll gehört zum Besten, was die neuere Literatur für Geige hervorgebracht, und unterscheidet sich dasselbe in äusserst vortheilhafter Weise von vielen ähnlichen Compositionen. Wir haben es hier mit einer wirklich schönen Composition zu thun, mit einem Werk, das eben so reich an intensivem musikalischen Gehalt ist, als dasselbe von tüchtigem Wissen und Können des Componisten Zeugniss ablegt. Wir begegnen in demselben keinen technischen Tummeleien, alles wächst organisch aus der musikalischen Idee heraus; Soloinstrument und Orchester sind als gleichberechtigte Factoren behandelt, die sich in die Ausführung des musikalischen Gedankens theilen. Es ist eine gesunde Musik, die wir in diesem Werk zu hören bekamen, eine Musik voll gesunder Kraft, voll des melodischsten Wohllauts und darf dasselbe mit vollem Recht dem Besten der Violinliteratur zugezählt werden. Wie wurde dasselbe aber auch von dem trefflichen Künstler gespielt! Namentlich die Wiedergabe des Adagio, ein reizender, vom Dufte echter Poesie umwobener Satz — wie reizend ist das Zwiegespräch zwischen Violine und Clarinette —, riss die Zuhörer zu warmem, ungeheucheltem Beifall hin. Von

Digitized by Google

den übrigen Pièçen, mit welchen der Künstler uns noch erfreute, eine Cavatine von Raff und eine Concertetüde eigener Composition, in welcher er sein technisches Können glänzend entfalten konnte, war es namentlich das Abendlied von Schumann, welches er unübertrefflich schön wiedergab. In Herrn Kammersänger Dr. Gunz aus Hannover lernten wir einen tüchtig geschulten Sänger kennen, dessen seelenvoller, warmer und durchdachter Vortrag, wenn auch die Jahre nicht sparlos an der Stimme vorübergegangen, unwillkürlich zu Herzen dringt. Er sang »An die Musik« von Schubert, »Abends« von Franz, die »Forelle« von Schubert (letzteres Lied trug er uns etwas gar zu realistisch vor), die »Cavatine« aus Paulus, sowie »Mondnacht« von Schumann, »Serenade« von Haydn und »Der Hidalgo« von Schumann. In der Cavatine merkte man am deutlichsten, dass der Sänger in der Höhe in getragenen Sachen sich nicht allzu viel mehr zutrauen darf, aber im Ganzen documentirte er den geschmackvollen Sänger, den denkenden Künstler. Der Liederkranzchor, welcher sich unter Speidel zu einem der besten Männergesangvereine Deutschlands heraufgeschwungen, erfreute uns mit der ausgezeichneten Wiedergabe der Lenau'schen Sturmesmythe von Franz Lachner, einem grossartigen Chor, der wieder einmal unwiderleglich darthat, dass die alten von so manchem jungen Fante verachteten Kapellmeister auch etwas verstanden; weiter wurde der »Goodelfahrer« von Schubert, ein reizender Chor im Volksliedton von Jüngst und ein solcher von Silcher gesungen. Die Orchesterbegleitung des Violinconcerts und der Sturmesmythe, sowie jene zur Mendelssohn'schen Cavatine wurde von der Carl'schen Kapelle in tüchtiger Weise ausgeführt.

Ein reinen wahrhaft künstlerischen Genuss im höchsten Sinne des Wortes bereitete uns die Samstag den 28. October stattgefundene erste Quartettsoirée der Herren Singer, Seyhoth, Wien und Cahisius. In ganz vollendeter Weise spielten die Künstler die Quartette in B-dur von Mozart, Es-dur Op. 127 von Beethoven und G-moll von Haydn. Das sind echte, wahre Künstler; sie wandeln nicht die grosse Heerstrasse, sie üben die Kunst um ihretwillen aus, weil sie selbst die höchste Befriedigung in der Wiedergabe der herrlichen Meisterwerke finden, die sie mit ihrem Singer als geistigen Führer voran, in vollendeter Weise interpretiren. Wie spielten sie das Es dur-Quartett von Beethoven, welches sowohl in technischer als musikalischer Hinsicht die höchsten Anforderungen stellt; nur solche Künstler können ein Werk, das so tief in die geheimnissvollen Gänge des Seelenlebens hinabsteigt, würdig interpretiren.

Dienstag den 31. October fand das Abonnement-Concert Nr. 2 unter Mitwirkung des Herrn Gustav Holländer, Concertmeister am Conservatorium in Köln statt. Die Einleitung bildete die schon des öfteren uns vorgeführte farbenprächtige Ouvertüre zu Kalidasa's »Sakuntala« von Goldmark. Es ist mehr das satte Colorit, welches den Hörer besticht, als der eigentliche musikalische Gehalt. Mit berückenden Farben weiss er zu schildern und gestaltende Phantasie kann ihm in seinen Instrumentalwerken nicht vollständig abgesprochen werden, wenn auch eine sinnliche Gluth der Empfindung in denselben vorherrscht, die stark an das Realistische streift. Herr Holländer introducirte sich mit einem Concerte für Violine in D-dur Op. 42 von Fr. Gernsheim, welches uns, etwa den zweiten Satz *Andante affettuoso* ausgenommen, keine sonderlichen Sympathien eingeflösst hat. Sowohl der erste wie der letzte Satz enthehren des organischen, von einer Grundidee beherrschten Charakters und bieten nur dem Spieler vollauf Gelegenheit, sein technisches Können zu zeigen. Gespielt wurde das sogenannte Concert von Herrn Holländer ganz vortrefflich; er besitzt einen schönen und sympathischen Ton, sein Spiel ist rein und seine Technik eine wohlausgebildete. Weiter spielte derselbe noch eine Romanze und eine Concertpolonaise eigener Composition. Erstere Pièce würde mehr ansprechen, wenn sie etwas kürzer und nicht gar so weit ausgesponnen wäre; die Polonaise erhebt sich nicht über die Durchschnittsbilder derartiger Opera. Einen grossen Genuss gewährte uns wiederum Herr Hofoperasänger Hromada; derselbe sang »Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig« aus den Scenen zu Goethe's Faust von Schumann. Wir haben schon wiederholt in diesen Blättern auf diesen ausgezeichneten Lieder- und Oratoriensänger aufmerksam gemacht, und es ist nur höchlichst zu bedauern, dass derselbe mit seiner vollendet geschulten und sympathisch zu Herzen dringenden Stimme, sowie dem tief durchdachten, echt künstlerischen Vortrag und seiner ausgesprochenen musikalischen Begabung, durch den auf Lebenszeit abgeschlossenen Contract an die hiesige Hofbühne gebunden ist und dasjenige Gebiet, auf welchem er Meister ist und sich einem Stockhausen würdig anreihen dürfte, nicht in dem Maasse pflegen kann, wie es im Interesse der Kunst zu wünschen wäre. Den Schluss des Concertes bildete die erstmalige Wiederholung der Cmoll-Symphonie von Brahms. Auch dieses Mal machte das Werk, welches in der vorigen Saison unter des Componisten persönlicher Leitung hier aufgeführt wurde, wiederum einen grossartigen und gewaltigen Eindruck auf uns. Diese Symphonie ist und bleibt die bedeutendste, welche seit Beethoven's neunter geschrieben wurde, und wenn das Publikum sich auch heuer wieder ziemlich kühl und reservirt verhielt, so liegt dies ganz gewiss nicht an dem Werke selbst. Wir möchten hier an den Lichtenberg'schen Ausspruch erinnern: »Wenn ein Buch und ein Kopf zusammenstossen und es klingt hohl, muss denn das immer die Schuld des Buches sein?«

Mittwoch den 8. November erfreute uns unsere treffliche einheimische Künstlerin, die Pianistin Frau Johanna Klinkerfuss in einer zu Gunsten der unter dem Protectorate der Königin stehenden Olga-Heilanstalt stattgefundenen Musik-Soirée mit ihren trefflichen Leistungen. Sie spielte die Variationen und Fuge über ein Thema von Händel von Brahms, Sarabande, Gigue und Bourrée von Bach, sowie Pièçen von Stark, Linder, Schumann, Grieg, Abert, Henselt, Chopin und Liszt. Sie entfaltete wiederum alle die Vorzüge, welche wir bei dieser Künstlerin hervorzuheben stets in der angenehmen Lage sind; saubere, auf das feinste ausgebildete Technik — sie ist eine Schülerin Lebert's und Pruckner's —, geistige Beherrschung des Stoffes, Verschmähen aller äusserlichen Effectmittel. Die 24 Variationen von Brahms müssen öfter gehört sein, um sie ganz zu erfassen und zu verstehen; in geistreicher Weise ist das Thema sowohl harmonisch wie rhythmisch variirt, und wenn auch bei manchen Variationen wir aussagen mussten, dass hier Händel vollständig Brahms geworden, so sind dieselben doch ein bedeutendes Werk. Die eigene Individualität soll sicherlich nicht bei Bearbeitung eines fremden Themas ganz in den Hintergrund treten, aber der Componist darf doch nicht so weit gehen, dass die eigene Physiognomie, die originale Eigenthümlichkeit des ursprünglichen Gedankens, welche unter allen Umständen gewahrt werden muss, verloren geht. Mit der Fuge können wir uns nicht befreunden, sie ist bizarr und unschön. Die Sarabande, Gigue und Bourrée von Bach spielte Frau Klinkerfuss auf einem Clavicymbel von F. Ring vom Jahre 1700. Herr Klinkerfuss erwarb vor einiger Zeit dieses seltene Instrument und verwandte grosse Mühe und Fleiss darauf, dasselbe historisch treu wieder herzustellen. Dasselbe besteht aus zwei Manualen, von welchen das obere einsaitig — die Herstellung der zweiten Saite ist Herrn Klinkerfuss nicht geglückt —, das zweite zweisaitig ist. Es machte einen eigenthümlichen Eindruck, auf die Klänge eines Bechstein, diese kraftlosen näselnden Töne zu hören; noch eigenthümlicher und fast peinlich berührte es uns aber, nach zwei auf dem Clavicymbel begleiteten Gesängen von Bach

Digitized by Google

und Durante ohne alle und jede Vermittlung ein Lied von Josefine Lang (und dezu ein Gedicht von Heine) auf dem Concertflügel begleitet zu hören. Auf eine etwas sorgfältigere Zusammenstellung der Programme dürften unsere Concertgeber, wir sprechen hier im Allgemeinen, schon etwas mehr bedacht sein. Der vocale Theil wurde von Frau Müller-Berghaus erledigt. Nicht unerwähnt soll die treffliche Begleitung des Herrn Hofmusikus Hummel sein.

(Schluss folgt.)

Der aretinische Congress für liturgischen Gesang.

(Fortsetzung.)

Die Abfassung desjenigen Graduales, welches gewöhnlich mit dem Namen »Medicea« bezeichnet wird, weil dasselbe unter Paul V. von der medicäischen Druckerei in Rom 1614 herausgegeben worden ist, fällt in die Zeiten des Verfalles des Cantus Planus. Von Vielen wird behauptet, dess sich an der Redaction desselben Pierluigi Palestrine und Guidetti, der Schüler Palestrine's, betheiligt haben; die Theilnehme des Ersteren ist mit Recht zurückgewiesen. Die Regensburger Ausgabe entnehm das Antiphoner der venetianischen Ausgabe von P. Liechtenstein aus dem Jahre 1567. Einige Gesänge der neuen Sammlung sind älteren Ausgaben aus der genannten Zeit entnommen, andere Gesänge ganz frei componirt. In der That ist hierin in Folge dessen nicht volle Einheitlichkeit in dem Werke; ferner sind gewisse Gesänge, welche von Alters her nur in zwei Kirchentönen, dem zweiten und siebenten, gehalten waren, hier in allen Tönen gehalten; was aber am meisten die Gegner der neuen Ausgabe anzufechten scheint und wes sie aber merkwürdigerweise zum grossen Theile ganz verschwiegen, ist dies, dass die neue Ausgabe einfachere Tongänge vorzieht und die reiche Melismetik der alten Gesänge so viel als möglich beseitigt. Die Versammlung ging über die neue Ausgabe zur Tagesordnung über, und es oft auch der Beerbeiter der neuen Ausgabe sie beredter Anwalt und Vertreter der Pustet'schen Verlagshandlung und ihres Verlagswerkes der Versammlung die Recommendation der neuen Ausgabe von Seite der Riten-Congregation vorführte, blieb die Versammlung bei dem Schlussworte: »Alors Ratisbonne aura vécu et St. Grégoire revivra.« (Also Regensburg wird ausgelebt heben und der heil. Gregor wiedererstehen.)

Wenn man die Debatte und das Ergebnisse zusammenfasst, so ergeben sich folgende hauptsächliche Gesichtspunkte: 1. im Gegensatze zu der jetzt bestehenden Verschiedenheit und Verderbtheit der in den Kirchen aufliegenden Choralbücher soll fortan die grösstmögliche Uebereinstimmung mit der alten Tradition bestehen; 2. die wahre, einzig sichere Tradition beim Vortrage des liturgischen Gesanges zumeist in Vergessenheit gerathen ist, muss der Choral, welcher mit wenigen Ausnahmen in gleichen und gestossenen Tönen ausgeführt wird, in freier, rhythmischer Declamationsweise nach dem lateinischen Accentregeln vorgetragen werden; 3. zu diesem Behufe ist es nothwendig, dass die modernen theoretischen Werke über den Cantus Planus, welche diesen Anforderungen entsprechen, verbreitet, die diesbezüglichen wissenschaftlichen Studien unterstützt und gehoben werden und der praktische Unterricht mit vollem Eifer und in einheitlicher Methode betrieben werde. Endlich sprach der Congress auch die lebhafte Hoffnung aus, dass der Vorrang des Cantus firmus vor aller übrigen liturgischen Musik als der der Kirche eigenthümliche Gesang allgemeiner anerkannt und vom Clerus, den Chordirigenten und Organisten respectirt werde.

In der That eine Fülle schöner Bestrebungen und frommer Wünsche. Es ist nur bedauerlich, dass der Congress einen Beschluss gefasst hat, demzufolge ein gewisser Theil der tüchtigsten Kräfte von dem Kreise der ordentlichen Mitglieder des zu dem Zwecke der wissenschaftlichen Verfolgung zu creirenden Vereines ausgeschlossen wird, da nur katholischen ordentliche Mitglieder des internationalen musik-archäologischen Vereines »Guido von Arezzo« sein können. Denn wenn es auch den anderen Confessionen Angehörigen freigestellt ist, als correspondirende oder ausserordentliche Mitglieder dem Vereine beizutreten, so ist zu befürchten, dass viele tüchtige Männer dem Vereine nicht beitreten und darauf verzichten werden, ihre wissenschaftlichen Arbeiten in die musik-archäologische Revue des neuen Vereines einrücken zu lassen, wenn ihnen alle Rechte der Abstimmung über Vereinsangelegenheiten genommen sind. Vergebens waren die Vorstellungen, dass dieser Beschluss in Deutschland peinlich berühren würde, gerade dort, wo von Gelehrten verschiedener Confessionen ausgezeichnete Arbeiten über die einschlägigen Materien veröffentlicht worden sind; vergebens die Erinnerung der deutschen Congressisten, vergebens war die Erinnerung des greisen P. Cloet, dass es sich hier um ein Werk der Kunst und Wissenschaft handle, welches Allen gemeinsam zukomme; vergebens die Erklärung des irländischen Vertreters, dass vor beiläufig vierzig Jahren in England eine gregorianische Gesellschaft von Protestanten gegründet worden sei, nach deren Ausgabe des Cantus Planus erst die Katholiken wieder angefangen hatten, Choral zu singen — die Engherzigkeit der von einigen nicht dem Priesterstande angehörigen Heissspornen angefochten Gemüther mehrerer selbstsüchtiger Franzosen und Italiener siegte. Wohl legten die deutschen und österreichischen Congressisten nachher einen Protest gegen diesen Beschluss protocollarisch ein, eher der Lock konnte nicht mehr ganz behoben werden. Was der Beschluss dann gefasst wurde, dass über die eigentlich liturgischen Fragen der katholischen Kirche nur Katholiken abstimmen können, so hätte Niemand gegegen etwas einwenden können, und hoffentlich gelingt es sowohl im Interesse der Kunst und Wissenschaft, als auch behufs Beschleunigung der nöthigen Restaurirung des Kirchengesanges, den Beschluss in dieser Weise zu modificiren. Durch diese Fassung könnte sich Niemand zurückgesetzt sehen, und es wäre dem Bestreben derjenigen Congressisten Genüge geleistet, welche sich durch diesen Beschluss vor der Riten-Congregation für des Erdreisten, gegen die von der Congregation empfohlene Ausgabe Front zu machen, salviren wollten.

Indessen, bis es selbst mit Hilfe der gediegenen Arbeiten von allen Seiten dahin kommen wird, dass man aus den wissenschaftlichen Forschungen auch praktische Beheife für den wahren Plainsong wird ziehen können, wird noch viel, viel Zeit vergehen. Denn die dazu nöthige Arbeit wird Generationen angestrengt beschäftigen! Man würde der sodann nöthigen Restaurirung des Kirchengesanges schlechte Dienste erweisen, wollte man allzu früh Schlüsse und Regeln für die neu zu installirende Praxie ziehen. Es giebt einige Musikgelehrte und Musiker, welche überhaupt die Möglichkeit der Wiederherstellung der alten Tradition anzweifeln, ja dieselbe direct in Abrede stellen, so z. B. P. Uto Kornmüller, der Rector des Seminars in Metten. Andere glauben wieder die richtige Tradition gefunden zu haben und gerathen, de Jeder für sich das Monopol der Richtigkeit in Anspruch nehmen will, untereinander in Streit oder gehen mit Noblesse über die Forschung des Nebenbuhlers hinweg, wie z. B. Abbé Reillord, Dom Pothier. Die erste Partei hat ebenso Unrecht wie die zweite. Die Wissenschaft darf einerseits vor Allem nicht die Waffen strecken, bevor sie nicht die nöthigen Studien gemacht, andererseits darf sie aber auch nicht allzu früh zusammenstellende Grundprincipien aufstellen wollen. Man kann bente noch nicht wissenschaftlich die Hauptunterschiede des mozerabischen, ambrosianischen und gregorianischen Gesanges feststellen. Man weiss, dass der Gesang der ersten Christen sich an die hebräischen Weisen angeschlossen hat und kennt nicht die allmälige Differenzirung der beiden Tempelgesänge, die endliche Krystallisirung des christlichen Gesanges zu dem gregorianischen Gesange, der Grundlage des kirchengesanges. Wir besitzen ferner erst aus dem neunten Jahrhundert Kirchengesangbücher; die früheren Zeiten angehörigen Bücher sind verloren gegangen, und die Vermuthung, dass einzelne aus dieser Zeit erhalten sind, entbehrt der Authenticität und der wissenschaftlichen Begründung.

Wohl ist auf anderem Wege festzustellen, dass eine ständige Tradition, wenigstens seit Gregor (um 600) im Kirchengesange bestanden hat. Aber welche Alterationen der Gesang vom sechsten bis neunten Jahrhundert erlitten hat, ist dadurch sicher festzustellen; ebensowenig kann man sagen, dess der Kirchengesang vom neunten bis sechzehnten Jahrhundert die ganz gleichen Eigenschaften behalten habe, de je Diejenigen, welche die Conformität der verschiedenen dieser Zeitepoche angehörigen Gesangbücher behaupten, über die genaue Auslegung und Uebertragung in die moderne Notation nicht einig sind (Lambilotte, Bonhomme, Danjou, Cloët, Rellierd, Hermesdorff, Pothier), während Fétis direct behauptet, dass die von ihm verglichenen 146 Manuscripte aus dieser Zeit in mannigfachem Widerstreite untereinander stehen.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Leipzig.

Ueber die Pianistin und Componistin Fräulein Luise Adolpha Le Beau aus München, welche am 6. December im Musiksaale Seiz ein eignes Abendconcert gab, können wir unser Urtheil dahin zusammenfassen, dass die Dame als talentvolle Clavierspielerin und durch die Liebenswürdigkeit ihrer Werke dazu berufen erscheint, in Salonkreisen ihr Glück zu machen. Sie gab uns aus ihrem, wie aus den Opussahlen ersichtlich, schon beträchtlich angewachsenen Compositionsvorrath Folgendes zum Besten: Ballade »im Sängersaal

Digitized by Google

Op. 32, drei Lieder Op. 34, zwei Cellostücke ans Op. 36 (preisgekrönt 1883), für Clavier Originalthema mit Variationen Op. 8, Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello Op. 45, — alle durch die Bank aus weichem schönfühlendem weiblichen Herzen concipirt. Von anderweitigen Claviernummern gelangen ihr am besten: Bourée aus der A moll-Suite von J. S. Bach, zwei Preludien aus Op. 28 von Chopin und Rigaudon aus Op. 72 von Joseph, Bad, während die Beethoven'sche Sonate Op. 78 sich hätte noch geistig tiefer fassen und technisch ausgefeilter spielen lassen. Als Vermittler ihrer Werke standen der Künstlerin zur Seite: im Gesange Herr Concertsänger R. Wollersen, im Violinpart Herr Concertmeister Schradieck, als Cellist Herr Alwin Schröder, welcher ausserdem das in Nr. 44 leuf. Jahrg. d. Bl. besprochene Capriccio von J. Kleegel meisterlich ausführte.

Die hiesige Singakademie gab am 4. December ein gutgelegenes Concert unter Leitung ihres Dirigenten Richard Hofmann. Die Chöre waren mit Fleiss und Liebe zur Sache eingeübt, was besonders in den dreistimmigen Frauenchören a capella Op. 46 von Franz Wüllner und im Uhland'schen Brautlied Op. 60 von Adolf Jensen hervortrat. Von tüchtigen Leistungen der Solisten registriren wir: «Der Fischer», Ballade von M. Hauptmann, von Frau. Caroline Boggetover mit metallreichem Alt stilvoll vorgetragen; Sarabande und Tambourin für Violine von Leon Maria Lecloir (Herr Concertmeister Petri); «Rolands Schwanenlied» von Meinardus (Herr R. Wollersen); den Vogel aber, so zu sagen, schoss Frl. Luise Verhulst ab, indem sie mit ihrem hellen klaren Sopran die Tauben-Arie aus Händel's «Acis und Galatea» in vollendeter Weise sang und dafür rauschenden Beifall erntete. Einen erheiternden Abschluss bewirkte die launige Romanze vom Gänsebuben aus Op. 445 von Robert Schumann.

Nachrichten und Bemerkungen.

* Aus **Bonn**, 30. Nov., wird uns geschrieben: In dem gestrigen städtischen Abonnement-Concerte brachte Friedrich Gernsheim, der hochbegabte Tondichter, welcher in Rotterdam gegenwärtig eine hervorragende Stellung einnimmt, seine neue zweite Symphonie (in Es-dur) und seine «Agrippina» zur Aufführung. Das neue Instrumentelwerk, unter italienischem Himmel concipirt, erlebte einen durchschlagenden Erfolg und muss als eine der bedeutendsten symphonischen Tondichtungen der neueren Zeit bezeichnet werden. Geistvolleste Beherrschung der Form, interessanteste Rhetorik und Melodik, markige, schöne Gedanken und üppige, ihrer eigenen Schöne frohe Instrumentation, deutsche Tiefe und deutscher Ernst, vermählt mit italienischer Klarheit, Wärme und Anmuth, sichern der Composition einen dauernden Platz auf jedem guten Concertprogramm. Die enthusiastische Aufnahme, welche der Symphonie bei ihrer ersten Aufführung in Rotterdam fand, hat sich in der Geburtsstadt Beethoven's würdig wiederholt und wird auch in Stuttgart, wo sie, wie ich höre, auf einem der nächsten Programme der dortigen Hofkapelle steht, gewiss nicht ausbleiben. (Aus der Frankfurter Zeitung vom 9. Dec. 1882.)

ANZEIGER.

Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

[244]

Gustav Nottebohm.

Ein Skizzenbuch von Beethoven. Aus dem Jahre 1803. Beschrieben und in Auszügen dargestellt. 4°. ℳ 4.50.

Ein Skizzenbuch von Beethoven. Aus dem Jahre 1803. In Auszügen dargestellt. 8°. ℳ 4.—

Mozartiana. Von Mozart herrührende und ihn betreffende, zum grossen Theil noch nicht veröffentlichte Schriftstücke. Herausgegeben von Gustav Nottebohm. 8°. ℳ 4.50.

Diese Erste Publikation bietet reiche neue Mittheilungen über Mozart, von dessen Witwe und Schwester an Breitkopf & Härtel gerichtet, darunter über 40 bisher noch nicht gedruckte Briefe Mozart's. Ein grosser Theil derselben war 0. Jahn bei Abfassung seiner Biographie unbekannt.

Variationen über ein Thema von J. S. Bach für Pianoforte zu vier Händen. Op. 47. ℳ 3.—

[245]

Josef Gauby's Compositionen

erschienen im Verlage von *Julius Hainauer*, Königl. Hofmusikalienhandlung in Breslau.

Josef Gauby.

Op. 9. **Heeresabend für Männerchor mit Tenorsolo** u. Pianoforte. Partitur und Stimmen . . . . . ℳ 2,75

Op. 44. **Zwei Lieder f. eine Singstimme mit Pianoforte** ℳ 1,00
1. Ich hab' durchfahren die weite Land (Wolff). — 2. Lieb Liebchen (Heine).

Op. 45. **Fünf Lieder f. eine hohe Singstimme mit Pfte.** ℳ 2,00
1. Jetzt wird sie wohl im Garten gehen (Prutz). — 2. Unter den Zweigen (Heyse). — 3. Nachtlied (Mosen). — 4. Frühlingsgruss (Eichendorff). — 5. Flohen die Wolken (Bodenstedt).

Op. 46. **Sieben lyrische Stücke für Pianoforte zu zwei Händen.**

Op. 47. **In kleinen Formen. Sieben charakteristische Clavierstücke** . . . . . ℳ 2,00

Op. 48. **Im Grase thaut's, die Blumen träumen** (Julius Wolff) für Tenorsolo und vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen . . . . . ℳ 1,15

Op. 49. **Drei Lieder aus „Elsland“**, ein Sang vom Chiemsee von Carl Stieler f. eine hohe Singstimme mit Pianoforte ℳ 1,50
1. Rosenzweige. — 2. Am Strande. — 3. Mondnacht.

Op. 20. **Lyrische Studien.** Drei Stücke für Pianoforte zu zwei Händen . . . . . ℳ 2,00

[246]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Moritz von Schwind's

Illustrationen

zu

FIDELIO.

In Kupfer gestochen von *H. Merz* und *G. Gonzenbach*.

Separat-Pracht-Ausgabe.

Mit Dichtungen von Hermann Lingg.

Enthält:

Illustrirt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses. Erkennungs-Scene. Pistolen-Scene Letzte Abnahme.

Imperial-Format. Elegant cartonnirt.

Preis 12 Mark.

[247] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Soeben erschienen:

Musikalische Vorträge.

Ein Almanach für die musikalische Welt

herausgegeben von **Paul Graf Waldersee.**

Vierte Reihe. gr. 8. Velinpapier. Pr. geh. ℳ 9. geh. ℳ 10.

Inhalt: Ein Lebensbild Robert Schumann's. Von Philipp Spitta. Luigi Boccherini. Von H. M. Schletterer. Die Natur der Harmonik. Von Hugo Riemann. Ludwig van Beethoven. Von Hermann Deiters. Pauline Viardot-Garcia. Von La Mara. Nicolo Paganini. Von A. Niggli. Die Ahnen moderner Musikinstrumente. Von H. M. Schletterer. Gioachimo Antonio Rossini. Von Josef Sittard.

Die Samml. empfiehlt sich als Geschenk für Musiker u. Musikfreunde.

Leipzig, November 1882. **Breitkopf & Härtel.**

[248] Im Verlage von *J. Rieter-Biedermann* in Leipzig und Winterthur ist erschienen und kann durch jede Buch- oder Musikalienhandlung bezogen werden:

Nottebohm, Gustav, Beethoven's Studien. Erster Band. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Preis netto 12 ℳ.

—— **Beethoveniana.** Aufsätze und Mittheilungen. Preis netto 7 ℳ.

Digitized by Google

[249]

Neue Musikalien
(Novasending 1882 No. 3)

im Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Sechs preisgekrönte Violoncello-Compositionen.

1. **Franz, Ludwig,** Op. 20. **Sonate** im leichten Style (in G) für Pianoforte und Violoncell. 6 ℳ.
2. **Heubner, Konrad. Drei Stücke** für Violoncello und Pianoforte. Complet 4 ℳ 80 ₰.
   No. 1. Allegro non troppo. 2 ℳ.
   No. 2. Andante, quasi Allegretto. 1 ℳ 80 ₰.
   No. 3. Allegro con brio. 2 ℳ.
3. **Jensen, Gustav,** Op. 12. **Sonate** für Pianoforte und Violoncell. 6 ℳ.
4. **Le Beau, Luise Adolpha,** Op. 24. **Vier Stücke** für Violoncell mit Clavierbegleitung zum Concertgebrauche. Compl. 3 ℳ 50 ₰. Einzeln:
   No. 1. Romanze. 1 ℳ 50 ₰.
   No. 2. Gavotte. 1 ℳ 80 ₰.
   No. 3. Wiegenlied. 1 ℳ 50 ₰.
   No. 4. Mazurka. 1 ℳ 50 ₰.
5. **Witte, G. H.,** Op. 14. **Drei Stücke** für Pianoforte und Violoncell. Complet 5 ℳ. Einzeln:
   No. 1 in A moll. 1 ℳ 80 ₰.
   No. 2 in A dur. 2 ℳ 80 ₰.
   No. 3 in D moll. 1 ℳ 50 ₰.
6. —— Op. 15. **Sonate** für Pianoforte und Violoncell. 6 ℳ 50 ₰.

Adler, Vincent, Oeuv. posth. 1. **Album de Piano.**
No. 1. Etude. No. 2. Réverie. No. 3. Ronde des Sorcières. No. 4. Noce villageoise (Souvenir de Hongrie). No. 5. Feuillet d'Album. No. 6. Petite Valse champêtre (Souvenir de St. Georges).
Édition de luxe, reliée, avec portrait de l'auteur n. 6 ℳ.
Édition populaire: non reliée et sans portrait 4 ℳ.
—— Oeuv. posth. 2. **Fantaisie Hongroise** pour Piano. 3 ℳ.
—— Oeuv. posth. 4. **Rhapsodie Hongroise** pour Piano. 2 ℳ.
—— Oeuv. posth. 5. **Deuxième Rhapsodie Hongroise** et Fragment Thème Hoogrois pour Piano. 3 ℳ 50 ₰.
—— Oeuv. posth. 6. **Caprice** pour Piano. 3 ℳ 50 ₰.
Baer, Luise, Op. 4. **Zwei Gedichte** aus »Singule« von *Julius Wolff* für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 ℳ 50 ₰. Einzeln:
No. 1. »Ich lasse die Augen wenken nach Dir wohl aus und ein.« 80 ₰.
No. 2. »Holdseliger Jugend Prangen!« 50 ₰.
—— Op. 8. **Zwei Lieder** (Gedichte von *Carl Stieler*) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 ℳ 80 ₰. Einzeln:
No. 1. »Sprach eine Maid voll Bangigkeit«. 50 ₰.
No. 2. »Versunken bin ich ganz darinnen«. 50 ₰.
—— **Un Lieb.** Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 2 ℳ 50 ₰.
Büchler, Ferd., Op. 24. **Zwei Stücke** für vier Violoncelli. 3 ℳ.
No. 1. Andante sostenuto. 1 ℳ 20 ₰.
No. 2. Allegretto capriccioso. 1 ℳ 80 ₰.
Ehrlich, H., Sonate für Pianoforte und Violoncell. 6 ℳ.
Fliegel, Gustav, Op. 90. **Drei lyrische Tonstücke** für Violine und Orgel (Harmonium oder Pianoforte). 2 ℳ 50 ₰.
Jensen, Gustav, Op. 13. **Fantasie-Bilder.** Fünf Stücke für das Pianoforte. Complet 3 ℳ 50 ₰. Einzeln:
No. 1 in G dur 50 ₰. No. 2 in D dur. 30 ₰. No. 3 in G moll. 50 ₰.
No. 4 in E dur. 50 ₰. No. 5 in E moll. 1 ℳ.
Köckert, Ad., Op. 20. **Drei Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Complet 4 ℳ 50 ₰. Einzeln:
No. 1. Wiegenlied, von *Ad. Kockert.* 50 ₰.
No. 2. Das Veilchen, von *Jul. Mosenthal.* 50 ₰.
No. 3. Die Kapelle, von *Ludw. Uhland.* 50 ₰.
Petersen, W., Op. 3. **Zwei Lieder** aus *V. von Scheffel's* Trompeter von Säckingen für Männerchor mit Volkston componirt.
No. 1. Lied Margaretha's. No. 2. Lied Werner's. Partitur gr. 20 n. 15 ₰.
Saurel, Emile, Op. 17. 3ième **Nocturne** pour Violon et Piano. 2 ℳ.
—— Op. 18. 4ième **Nocturne** pour Violon et Piano. 2 ℳ 50 ₰.
Voegely-Nünlist, Gottlieb, Op. 2. **Sechs Lieder** für Männerchor.
No. 1. Frühling in Dänemark: »Der Winter floh«, nach *Gotth. Roman.* Partitur 80 ₰. Stimmen à 15 ₰.
No. 2. Röslein im Wasserglase: »Du schmuckes Röselein«, von *Gotth. Roman.* Partitur 30 ₰. Stimmen à 15 ₰.
No. 3. Der Hollanderbaum: »Da droben auf jenem Berge«, von *Otto Roquette.* Partitur 60 ₰. Stimmen à 30 ₰.
No. 4. »Im gold'nen Kreuz, da kehr' ich ein«, nach *Müller von der Werra.* Partitur 80 ₰. Stimmen à 15 ₰.
No. 5. Zuversicht: »Glauben sollst du«, von *Max Wessenberg.* Partitur 30 ₰. Stimmen à 40 ₰.
No. 6. Sängers Trost: »Weinl auch einst kein Liebchen«, von *Justinus Kerner.* Partitur 30 ₰. Stimmen à 15 ₰.

IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VICTORIA GEWIDMET.

[250]

DIE ERLÖSUNG

Geistliche Trilogie

verfasst und componirt von

CHARLES GOUNOD.

Clavier-Auszug von BERTHOLD TOURS.
Die deutsche Uebersetzung von JOSEF WEYL.

Clavier-Auszug mit französischem und englischem Text
Gross Format, elegant gebunden . . . . netto 21 ℳ.
Clavier-Auszug mit deutschem Text. in Octav-Format netto 10 ℳ.

Im Druck:
Clavier-Auszug ohne Text von BERTHOLD TOURS,
und
Arrangement der Orchester-Stimmen für Piano und Harmonium.

Alle Anfragen wegen Aufführung dieses Werkes, sowie wegen Anschaffung der Partitur, der Orchester- und Singstimmen sind an die Verlagshandlung zu richten.

NOVELLO, EWER UND CO., LONDON,
1, BERNERS STREET, W.

---

[254] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Werthvolles Festgeschenk für Musiker.

Gesammelte Schriften
von
Franz Liszt.

Herausgegeben von **L. Ramann.**	Einz. geh. ℳ ₰
Erster Band. **Friedrich Chopin.** (Deutsch von **La Mara**). .	7 50
Zweiter Band. **Essays und Briefe eines Dilettanten** . . .	7 00
Dritter Band. **Dramaturg. Blätter.** 1. Abth.	5 50
2. Abth. **Richard Wagner**	7 50
Vierter Band. **Aus den Annalen des Fortschritts** . . .	7 00
Fünfter Band. **Kritische, polemische und zeithistorische Essays**	7 50
Unter der Presse:	
Sechster Band. **Die Musik der Zigeuner.**	

Liszt-Biographie von L. Ramann.

Erster Band.
Franz Liszt als Künstler und Mensch ℳ 13. —.

---

[252] In meinem Verlage erschien soeben:

Das Schloss im See.

Ballade von Müller von Königswinter,
für gemischten Chor und Baritonsolo mit Clavier-egleitung
von **Friedrich Baumfelder.**

Clavierauszug 4 ℳ, Solostimmen 50 ₰, Chorstimmen (à 50 ₰) 2 ℳ.

Leipzig. **C. F. W. Siegel's** Musikhdg. (R. Linnemann)

Digitized by Google

[253]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Bruser, Max, Op. 9. **Romanze** (No. 2 in D moll) für Violine mit Begleitung des Pianoforte. ℳ 2,—.

Field, John, Notturnos f. das Pianoforte. Neue revidirte mit Fingersatz versehene Ausgabe von Carl Reinecke. No. 1—9. ℳ 6,50.
No. 1. Es dur. 75 ₰. — 2. C moll. 75 ₰. — 3. As dur. 75 ₰. — 4. As dur. ℳ 1. — 5. B dur. 50 ₰. — 6. F dur. 75 ₰. — 7. C dur. 75 ₰. — 8. A dur. 75 ₰. — 9. Es dur. 50 ₰.

Gade, Niels W., Op. 69. **„Psyche“,** Concertstück für Soli, Chor und Orchester. Text nach C. Andersen. Deutsch bearbeitet von *Ed. Lobedan*. Partitur ℳ 10,—. Orchesterstimmen ℳ 18,50.

Hetsel, Moritz, Op. 19. **Concert** (E moll) für Violoncell u. Orchester oder Pianoforte. Für Violoncell und Pianoforte ℳ 4,25.

Hofmann, Heinrich, Op. 64. **Cantate** für Altsolo, Chor u. Orchester (Orgel ad libitum). Partitur ℳ 10,—. Orchesterstimmen ℳ 13,50. Clavierauszug mit deutschem und englischem Text vom Componisten ℳ 4,—. Singstimmen mit deutschem u. engl. Text ℳ 3,50.

Klavier-Concerte alter und neuer Zeit. *Bach, Beethoven, Chopin, Dussek, Field, Henselt, Hummel, Mendelssohn, Mozart, Reinecke, Ries, Schumann, Weber.* Zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichnet und herausgegeben von Carl Reinecke.
No. 23. *Mendelssohn, F.,* Op. 29. Rondo brillant. Es dur. ℳ 3,—.
– 24. *Mendelssohn, F.,* Op. 43. Serenade und Allegro giojoso D dur. ℳ 3,—.

Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Dritte Reihe.
No. 254. *Hermann, H. L.,* Ein Frühlingslied. »Am Gitter dort«. ℳ 1,—.

Mozart, W. A., Serenade No. 5. D dur (Köchel-Verz. No. 204) für 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen, (2 Flöten), Fagott, 2 Hörner und 2 Trompeten. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen von Ernst Naumann. ℳ 5,50.

Reinecke, Carl, Op. 173. **Für kleine Hände.** Sechs leichte Suiten für Pianoforte. (Als Vorstudien zu den Componisten »Ernstes und Heiteres«. Op. 145.)
No. 1. Suite im Umfange von fünf Tönen für die rechte Hand. ℳ 1,25.

Reinecke, Carl, Op. 173. **Für kleine Hände.** Sechs leichte Suiten für Pianoforte.
No. 2. Suite pastorale. ℳ 1,50
– 3. Suite à la Rococco. ℳ 1,25.
– 4. Nordische Suite. 1,50.
– 5. Ball-Suite. ℳ 1,—.
– 6. Canonische Suite. ℳ 1,—.

Rubinstein, Antoine, Op. 99. **Deuxième Sonate** pour Piano et Violoncelle.
Nouvelle Edition revue par l'Auteur. ℳ 7,50.

Sitt, Hans, Nocturne für Violine mit Begleitung des Orchesters oder des Claviers. Ausgabe für Violine und Clavier ℳ 2,—.

Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.
Serienausgabe. — Partitur.

Serie IV. Erste Abth. **Cantaten** No. 1—3. ℳ 4,80.
No. 1. Grabmusik (Passions-Cantate) (K.-V. No. 42). — 2. Die Maurerfreude. Cantate für Solo, Tenor, Männerchor und Orchester (K.-V. No. 471). — 3. Eine kleine Freimaurer-Cantate. »Laut verkünde unsre Freude« (K.-V. No. 623).
— Zweite Abtheilung. **Oratorien.**
No. 1. Betulia liberata. ℳ 9,90.

Robert Schumann's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.
Herausgegeben von Clara Schumann.
Serienausgabe. — Partitur.
Elfte Lieferung.

Serie XIII. **Für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte.** ℳ 9,65.
No. 249. Op. 24. Liederkreis von H. Heine. — 226. Op. 37. Zwölf Gedichte aus F. Ruckert's Liebesfrühling. — 238. Op. 79. Lieder-Album für die Jugend. — 245. Op. 98a. Lieder und Gesange aus Goethe's Wilhelm Meister.

Volksausgabe.

No. 403. **Beethoven, L. van,** Op. 20. **Septett.** Arrangement für das Pianoforte zu zwei Händen. ℳ 1,—.

Prospecte: Auswahl classischer und moderner Pianoforte-Werke; Neuere Werke für Gesang und für Orchester; Nicodé's Werke.

Volksausgabe Breitkopf und Härtel

Billigste, correkte, gutausgestattete Bibliothek der Klassiker und modernen Meister der Musik.

Volksausgabe.

Die in wenigen Jahren auf eine werthvolle Bibliothek von 500 Bänden herangewachsene Ausgabe enthält die Hauptwerke der Klassiker an Instrumental- und Vokalmusik, sowie eine reiche Wahl von Werken angesehener moderner Komponisten. Von den in der Sammlung vertretenen Namen seien genannt:

Aiblinger, Bach, Bargiel, Beethoven, Bellini, Berger, Bertini, Blumenthal, Borcherini, Boieldieu, Brahms, Cherubini, Chopin, Clementi, Cramer, Curschmann, Donizetti, Dussek, Duvernoy, Franz, Gluck, Händel, Haydn, Heller, Henselt, Hering, Hummel, Kalkbrenner, Kiengel, Knorr, Köhler, Krause, Kuhlau, Liszt, Lorking, Lumbye, Mendelssohn, Meyerbeer, Mozart, Müller, Nicolai, Pergolese, Reinecke, Rubinstein, Scarlatti, Schubert, Schumann, Thalberg, Wagner, Weber, Wilhelm.

Volksausgabe.

Ausführliche Prospekte gratis durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.

[254] Musikalien-Verlagshandlung Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Rabensteinplatz 2. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 16 Mk. Vierteljährlicher Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 20. December 1882. **Nr. 51.** XVII. Jahrgang.

Inhalt: Die Briefe Beethoven's an Bettina von Arnim. (Schluss.) — Neuere Claviermusik aus dem Verlage von Bote & Bock in Berlin. — Anzeigen und Beurtheilungen (Literatur [Wilhelm Fritze, Ein musikalisches Charakterbild von Robert Musiol. S. W. Dehn's Lehre vom Contrapunkt etc., zweite Auflage, neu bearbeitet von Bernhard Scholz. Ratgeber für Musiker, von Bernh. Brähmig. Der angehende Klavierstimmer, von Heinr. Wohlfahrt. Der praktische Musikdirector, von F. L. Schubert. Die Violine, von F. L. Schubert. Chorgesang-Studien, von Benedikt Widmann. Die strengen Formen der Musik, von B. Widmann. Kleines Tonkünstler-Lexikon, von Paul Frank). Tristan-Ausgaben). — Stuttgart. (Schluss.) — Der aretinische Congress für liturgischen Gesang. (Schluss.) — Berichte (Leipzig). — Anzeiger.

Anzeige.

In Folge der Erklärung des Herrn Dr. Chrysander, dass es ihm überhäufter Geschäfte wegen schlechterdings unmöglich sei, die Redaction der Allg. Musikal. Zeitung länger zu führen, haben wir uns entschlossen, dieses Blatt mit dem Ende des laufenden Jahres aufhören zu lassen, da bei der Unmöglichkeit, für den jetzigen Redacteur einen vollen Ersatz zu finden, die Fortführung dieser Zeitung ohne Werth für uns ist.

Die noch ausstehende Schlussnummer 52 wird in bedeutend erweitertem Umfange etwas später und mit dem Register des gegenwärtigen Jahrganges zugleich erscheinen.

J. Rieter-Biedermann.

Die Briefe Beethoven's an Bettina von Arnim.

Von Dr. **H. Deiters.**

(Schluss.)

Nun betrachte man, im Bewusstsein dieses tief innerlichen Gegensatzes, noch einmal die Briefe aus diesem Gesichtspunkte. Der erste Brief begann mit einer Aeusserung der Freude über den in jenem Jahre (1810) besonders schönen Frühling, darum so schön, weil der Schreiber Bettinens Bekanntschaft gemacht habe. Man kann über subjective Eindrücke schwer rechten; uns erscheint jene Betrachtung sentimental und unbeethovensch; dabei ist sie auch (was wir oben hätten erwähnen können) sachlich unmöglich, da Beethoven nicht denselben Frühling, der ihm eine grosse Lebenshoffnung zerstörte und ihm ein Missgeschick brachte, welches ihn während des ganzen Sommers zum Schaffen unfähig machte, einen besonders schönen nennen konnte. Lesen wir weiter, so treffen wir auf folgenden Passus: »Sie haben wohl selbst gesehen, dass ich in der Gesellschaft bin, wie ein Fisch auf dem Sand, der wälzt sich und wälzt sich und kann nicht fort« u. s. w. Diese Art selbständiger Anreihung eines ergänzenden Gedankens, den die regelmässige Prosa grammatisch unterordnen würde (der sich wälzt u. s. w.), ist unserer Schreibweise nicht natürlich, sie ist eine bewusste Annäherung an den Gesprächston, und sie ist ganz Bettina'scher Stil. »Wir haben einen rauskalten April, ich merke an Deinem Brief, — der ist wie ein allgemeiner Landregen« (Goethe's Briefw. m. e. K., Brief vom April 1808). »Er ist mein einziger Freund [Stadion] hier, die Abende, die er frei hat, bringt er ganz bei mir zu, da liest er die Zeitung u. s. w. (Goethe's Briefw. m. e. K., Bd. II, S. 31); oder I, S. 50 »und ein Apfel, den mir die Geliebte schickte, den hab' ich auch gleich verzehrt«. Und so in dem dritten Briefe: »Was kam mir nicht alles in den Sinn, wie ich dich kennen lernte, während des herrlichen Meiregens, der war auch ganz fruchtbar für mich«.

Beethoven spricht in dem Briefe in verbindlichen Ausdrücken über den Eindruck, den Bettine auf ihn gemacht, über »den grossen gescheuten Blick ihrer Augen« und dergleichen mehr. Die Zusätze, die sie sich erweislich in Goethe's Briefen gestattet hat, die Briefe, die sie den pietätvollen Pamphilius an sie schreiben lässt, zeigen zur Genüge, dass sie der poetischen Versuchung, sich dergleichen Schönes sagen zu lassen, nicht leicht widerstand. Insbesondere sind die Worte über die geschriebenen Unterhaltungszettel, »auf denen ihre geistreichen, lieben, liebsten Antworten stehen«, gänzlich unbeethovensch und geziert.

Wenn Beethoven über seine Kunst spricht, geht er einfach auf die Sache los und ist gleich mitten darin. Die Einleitung »Liebe Bettina — liebstes Mädchen — die Kunst! wer versteht die, mit wem kann man sich bereden über diese grosse Göttin« — ist »effectirt und nicht nach Beethoven's Art; aber es ist Bettinens Schreibweise, vgl. G. Briefw. I, S. 282 »Ach Goethe! Musik, ja Musik! hier kommen wir wieder auf dies heilige Kapitel!« Und wenn sie anderswo sagt: »da Musik unbegreiflich ist, so ist sie gewiss Gott, so dürfen wir sie auch in obiger Stelle dafür verantwortlich machen, dass sie die Musik selbst eine Göttin nennt, was Beethoven fremd ist.

»Seit Sie weg sind«, heisst es weiter in dem Briefe, »hab' ich verdriessliche Stunden gehabt, Schattenstunden, in denen man nichts thun kann«. Der Ausdruck »Schattenstunden« kommt keinem einfachen Briefschreiber natürlich in die Feder, er ist reflectirt und künstlich. Bd. I, S. 33 des Goethe-Briefwech-

Digitized by Google

sels sagt Bettina: »und die Schattenstunden mit der silbernen Mondsichel und den Sternen brächten den Freund«.

Er nennt sie »Engel« und schreibt entschuldigend »Verzeihen Sie diese Abweichung von der Tonart, solche Intervalle muss ich haben, um meinem Herzen Luft zu machen«. Die bildliche Anwendung des Wortes »Intervall« ist hier nahe und dilettantisch; von Beethoven kann sie nicht herrühren.

Oh endlich Beethoven sich bei einem Briefe die Zeit genommen, eine ganze Dichterstrophe, welche beiden bekannt war (»Herz mein Herz«) in einen Brief hinein zu schreiben — selbst wenn wir glauben wollten, das Lied sei in Folge des Abschiedes von Bettina componirt — erscheint im Hinblicke auf seine sonstige Correspondenz sehr zweifelhaft.

Dass der Brief im übrigen fliessend, ohne jede Unebenheit, ja enmothig geschrieben ist, verstärkt nur das Gewicht der Gründe gegen Beethoven's Autorschaft. Von Anfang bis zu Ende trägt er das Siegel Bettina'schen Stiles und Bettina'scher Empfindungsweise. Wir werden nicht umhin können, das über den dritten gefällte verwerfende Urtheil schon jetzt auch auf den ersten auszudehnen.

Bei dem zweiten Briefe steht die Sache etwas anders. Neben einzelnen zweifelerregenden Stellen enthält er solche, deren Ausdrucksweise als Beethovensch anzusprechen ist. Ueber die bescheidenen Einleitungsworte ist schon oben gesprochen. Dass er ihr »1000 mal tausend Briefe« in Gedanken schreibe, hat ebenfalls Analogien. Die halb geschäftliche Art, wie er einige noch zu besprechende Gegenstände einführt, mit ihrer fehlerhaften und lückenhaften Ausdrucksweise: »was die Cantate — was die Zuneigung« (wo das »betrifft« in der ursprünglichen Fassung fehlt), ist ganz nach seiner sonstigen Art; wie überhaupt die äussere Form des Briefes, wie er jetzt publicirt ist, mit seiner vernachlässigten Interpunktion, den Gedankenstrichen, dem unvermittelten Uebergange von einem Gedanken zum andern, überhaupt einer stellenweise bemerkbaren Ungelenkigkeit des Stiles an die sonst bekannte Schreibweise Beethoven's erinnert. Daneben begegnen wir wieder Stellen, die bedenklich machen müssen. Die Worte: »Ihren ersten Brief hab' ich den ganzen Sommer mit mir herumgetragen und er hat mich oft selig gemacht« enthalten eine Beethoven nicht eigene Sentimentalität, entsprechen aber Bettina's Schreibweise (Briefw. I, S. 33 ser verlangt immer mehr, und mich macht das selig«). Auch den Ausdruck »Weltgeschmeisse« findet man selbst in den unzufriedensten Ergüssen Beethoven's sonst nicht. Die zärtliche Aeusserung am Schlusse »Nun leb' wohl, liebe, liebe Bettine, ich küsse . . . auf Deine Stirne und drücke damit wie mit einem Siegel alle meine Gedanken für Dich ein« zeigt Bettine'sche Ausdrucksweise, vgl. Briefw. II, S. 215 »der Mund, von dessen Lippen Lieder fliessen, die ich schliessen kann mit einem Siegel, die denn viel schöner singen« u. s. w., S. 218 »dass Deine Lippe die Seele auf der meinen als Dein Eigenthum besiegelte«. Das Siegel also ist ein Bettina geläufiges Bild. Wir sehen uns demnach, während bei den beiden anderen Briefen die Sache sehr klar liegt, bei dem zweiten in mancherlei Schwierigkeiten verwickelt, welche die Sache nicht so einfach erscheinen lassen. Läge die neueste Publication nicht vor, so würde die Annahme hier am nächsten liegen, dass Bettina einen wirklichen Brief Beethoven's wörtlich benutzt, aber durch eigene Zusätze erweitert habe, ganz so, wie sie es mit Goethe'schen Briefen gemacht hat. Inwieweit diese Ansicht vor der neuen Herausgabe durch M. Carriere bestehe, diese Frage sei bis zum Schlusse aufbewahrt.

Ueber den dritten Brief brauchen wir eigentlich, nach der zwingenden Gewalt der sachlichen Momente, bei den stilistischen uns nicht weiter aufzuhalten; es wird niemanden auffallen, dass sie gerade hier sich am deutlichsten zeigen. Wir haben es wieder mit einem fliessend und hübsch geschriebenen Ergusse zu thun, der in einheitlichem Zuge fortgeht und nirgendwo Lücken und Einschiebungen vermuthen lässt. Nach dem bescheidenen Tone des zweiten Briefes, der für Beethoven in seinen Briefen auch sonst charakteristisch ist, steht ihm der übermässig selbstbewusste Ton am Anfang des dritten (»wenn so zwei zusammen kommen, wie ich und der Goethe« u. s. w.) nicht an und widerspricht seiner Natur; und ebenso widerspricht der ironisch-wegwerfende Ton, in welchem er sich nachher über Goethe ausässt, völlig seiner Verehrung für den Dichter. Die Nennung eines bekannten und berühmten Namens mit dem Artikel (»der Goethe«) ist nicht Beethoven'sche, wohl aber eine sehr beliebte Bettina'sche Manier. Wenn sie ihn sagen lässt: »dem Mann muss Musik Feuer ans dem Geist schlagen«, so vergleiche man G. Briefw. I, S. 355 [1]) »und ich hoffe, er [Dein Wille] soll Feuer aus dem Geist schlagen«, oder Günderode I, S. 76 »aber es schlägt Feuer aus mir, dass ich ihn fassen will«, um die Phrase als eine Bettina'sche zu erkennen. Und wenn er zum Schlusse der jungen Frau sagt: »Dein letzter Brief lag eine ganze Nacht auf meinem Herzen und erquickte mich des, so wiederholt Bettina nur, was sie selbst an Goethe geschrieben hat, vgl. Briefw. I, S. 291 »Diese Briefe, deren einer um den andern an meinem Herzen gelegen hat.«

Obige Parallelstellen sind bei der Lectüre gesammelt; wir sind überzeugt, dass sie sich leicht vermehren liessen. Sie genügen, um in Verbindung mit den schon vorher angeführten Argumenten die Ueberzeugung zu begründen, dass die gegen die Echtheit der drei Briefe geäusserten Bedenken sehr wohl begründet gewesen sind. —

Wie steht es denn nun mit der äusseren Gewähr? ist dieselbe denn in der That so zwingend, um alle jene Bedenken als nichtig erscheinen zu lassen?

Dieser Frage hat der verehrte Theyer eine besondere Betrachtung im Anhange des 3. Bandes des Beethoven gewidmet, in welchem er die Echtheit jedenfalls der beiden ersten Briefe festzubalten sucht, während ihm auch die Unechtheit des dritten noch nicht über allem Zweifel steht. Er fasst die Frage nach der Echtheit vorzugsweise als eine Frage nach der historischen Glaubwürdigkeit Bettina's von Arnim. Dieser Standpunkt würde berechtigt sein, wenn wir es bei dieser Edition mit einem historischen oder biographischen Forscher zu thun hätten, der unsere Kenntnisse Beethoven's mittelst sicherer Gewähr zu bereichern beabsichtigte. Wer mit Bettina's schriftstellerischer Thätigkeit bekannt ist, weiss recht gut, dass dieser Standpunkt bei Beurtheilung dessen, was von ihr ausgegangen, nicht eingenommen werden kann. Sie will überall nur Dichterin sein, und hat ihre Schriften durchaus nicht in der Absicht herausgegeben, unsere historische Kenntniss zu bereichern. Insbesondere ist ellbekannt, dass sie es liebte, Erlebnisse, Unterhaltungen, Betrachtungen in die Form eines Briefwechsels zu kleiden und sie dadurch aus dem Bereiche der Wirklichkeit in das der Poesie emporzuheben. »Als ich mit der Dichterin bekannt wurde,« erzählt M. Carriere in der bereits erwähnten Publication, »las sie mir Dinge, über die wir gesprochen hatten, am folgenden Tage als Briefstellen von ihr selbst oder den Freunden vor, und als das Buch gedruckt war und Schlosser auf vieles Unhistorische hinwies, sagte sie: »Ich hab' es ja »Die Günderode« genannt und gar nicht gesagt, dass alles ein alter Briefwechsel sei.« Ganz so gestand sie Varnhagen ein, dass in ihrem Königsbuche mit der Wahrheit auch Dichtung sei. An »Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde« braucht nur erinnert zu werden; niemand zweifelt daran, dass dieses

[1]) Die Briefe des 1. Bandes gehen bis mit 1808, fallen also lange vor die Bekanntschaft mit Beethoven. Daher würde der etwaige Einwurf, er habe sich den Ausdruck vielleicht aus Bettina's Redeweise angeeignet, wegfallen.

Digitized by Google

ein poetisches und durchaus nicht ein historisches Buch ist und sein will, und dies um so weniger, als ja die historische Grundlage dieses Buches neuerdings durch v. Löper's Publication klar gestellt ist. Die poetische Freiheit — um nicht zu sagen Willkür — mit welcher sie mit Goethe's Briefen umgeht, weglässt und hinzuerfindet, Gedichte sich zueignet, die nicht an sie gerichtet waren, insbesondere sich Angenehmes über den Eindruck ihrer Aeusserungen (z. B. über Musik) von dem Dichter sagen lässt, bildet ein vollgültiges Pendant auch zu diesen Beethovenbriefen. Was Löper in der Einleitung zu den »Briefen Goethe's an Sophie Laroche und Bettina Brentano« (p. LX fg.) sagt, genügt vollständig, um die Berechtigung unseres abwehrenden Standpunktes auch für den entschiedensten Verehrer der Dichterin zu beweisen. Dass es die Dichterin ist, vergessen die, welche bezüglich der Beethovenbriefe, sowie des langen Berichts an Goethe über die Unterhaltung mit Beethoven (in dem Briefwechsel) eine, wenn auch bei letzterem etwas begrenzte Autheuticität in Anspruch nehmen; wir stehen bei beiden auf demselben Boden Bettina'scher Dichtung, welche Unterhaltungen mit dem Meister, Betrachtungen und Empfindungen, welche sich an dieselben anschliessen, in die Form von Briefen gebracht hat. Wir wissen wohl, dass man hier sagen könnte, es sei immer etwas anderes: ein grösseres Buch ediren, welches als poetische Leistung gelten will, und ein paar einzelne Briefe als von einem bestimmten berrühreud publiciren. Diesen Unterschied macht ein methodisch geschulter, klar und logisch denkender Philologe oder Historiker; der phantastischen Dichterin, die überall nur sich selbst sieht und geben will, ist diese Unterscheidung nicht zuzutrauen. Jedenfalls kann dem dritten Briefe gegenüber dieser Einwand nicht bestehen; er liefert den vollgültigen Beweis, dass sie, wie andere namhafte Männer, so auch Beethoven zum Gegenstande ihrer poetischen Phantasie gemacht hat. Wir nehmen an, dass sie ihrer Natur folgend, zu einer Zeit, wo die Gesetze historischer Kritik namentlich auf musikalischem Gebiete noch lange nicht durchgedrungen waren, in gutem Glauben an die poetische Berechtigung ihres Verfahrens gehandelt hat, und nehmen dadurch auch im wesentlichen den Makel weg, welches dasselbe auf ihren Charakter werfen könnte. Ihre persönliche Glaubwürdigkeit z. B. in lediglich vertrauten Mittheilungen, sei es schriftlichen oder mündlichen, zweifeln wir durchaus nicht an; für jene Art schriftstellerischer Publicationen aber hat sie selbst eine historische Glaubwürdigkeit schwerlich in Anspruch genommen. Das scheint sie selbst gewissermassen eingestanden zu haben. Sowie ein wirklicher biographischer Forscher ihr entgegentrat, der bezüglich jener Beethovenbriefe nicht Poesie, sondern Geschichte haben wollte, war sie verschlossen. Und dann veröffentlicht sie dieselben Briefe wieder in dem Buche »Ilius Pamphilius«, welches doch auch nur eine poetische Production sein will; einer solchen werden aber regelmässig nicht Schriftstücke einverleibt, welche als historische Documente gelten sollen. Diese Stellung der Frage nach ihrer Glaubwürdigkeit bringt in die Angelegenheit, die uns hier beschäftigt, ein gänzlich fremdes Element.

So bleibt denn zum Schlusse nur noch übrig, die rein äussere Gewähr der Briefe an uns vorüberzuführen, welche sich naturgemäss zu der Frage zuspitzt, ob Originale dieser Briefe existiren und wo sie sich befinden. —

Die erste Herausgabe der Briefe erfolgte, wie bereits im Eingange bemerkt, 1839 in dem Nürnberger »Athenäum für Wissenschaft, Kunst und Leben« durch den Buchhändler Julius Merz, der sie zu diesem Zwecke von Bettina erhalten hatte. Hat er die Originale, d. h. von Beethoven geschriebene Originale der Briefe in Händen gehabt? Nein. Das ergiebt sich völlig klar aus den von Thayer (vgl. Bd. III, S. 460) durch Vermittlung des Consuls Wheeler mit Merz geführten Verhandlungen. Letzterer hatte Thayer mittheilen lassen, er habe seiner Zeit die Briefe von Bettina von Arnim für das Athenäum erhalten, aber nach der Veröffentlichung »die Originale seiner bestimmten Erinnerung nach an Frau von Arnim zurückgeschickt. Darauf wurde er von Thayer nochmals dringend um schriftliche Zusicherung gebeten, »dass er die Briefe nach dem Original abgedruckt habe«, und antwortete hierauf am 23. September 1863 wörtlich: »Ich kann bezeugen, dass ich die im Januarheft des Athenäums von 1839 erwähnten Briefe Beethoven's seiner Zeit in Händen gehabt, aber wieder zurückgegeben habe.« Auch Thayer hat gefühlt, dass in dieser Antwort der Kernpunkt der Frage umgangen ist; es ist mit nichten in derselben erklärt, dass er die Originale Beethoven's in Händen gehabt, es wird vielmehr das Wort »Originale« mit Absicht vermieden. Im Jahre 1863 konnte Merz wohl wissen, dass und aus welchen Gründen die Echtheit der Briefe angezweifelt wurden, er konnte ferner wissen, dass inzwischen viele Briefe Beethoven's bekannt, von manchen das Facsimile mitgetheilt worden war; seine Antwort musste also dahin lauten: dass jene Briefe ihrem Aller und ihrer Handschrift nach mit anderen anzweifelhaft echten Briefen übereinstimmten. Diese Antwort hat er nicht gegeben, und hiernach verliert sein Zeugniss für das, was wir wissen wollen, jede Beweiskraft, wenn man nicht gar das Gegentheil daraus folgern darf.

Noch weniger Bedeutung hat die Publication der Briefe durch Chorley in Schindler's englischer Ausgabe 1841. Chorley hat ebenfalls die Briefe von Bettina erhalten, hat aber selbst erklärt (vgl. Marx II, S. 132), nicht Originale Beethoven's, sondern Abschriften in Händen gehabt zu haben. Bemerkenswerth ist hier, dass diese Abschriften allem Anschein nach nicht für ihn hergerichtet, sondern bereits vorhanden waren; sich erhält sie, e erzählt er, »am Tage nach dem ersten und einzigen Besuche, den ich ihr machte, und sie war auf dem Punkte abzureisen.« In solchen Momenten hat man in der Regel nicht Zeit, drei ausführliche Briefe zu copiren.

Dann hat Bettina selbst die Briefe mit geringen und unwesentlichen Abweichungen, über welche früher berichtet und geurtheilt worden, im zweiten Bande von Ilius Pamphilius (S. 213 fg.) herausgegeben. Es geschah dies unter der Einkleidung einer Sendung für die Autographensammlung des Adressaten (Nathusius); diese Sendung wird eingeleitet durch nochmalige begeisterte Ergüsse über Beethoven. Hier aber ist nun eins zu beachten, was auch Thayer nicht entgangen ist: Bettina hat, obgleich sie alle drei Briefe publicirt, doch nur einen gesendet, vgl. II, S. 143 »den von Beethoven«, S. 168 »den Brief von Beethoven hall ich mit beiden Händen — und ich gebe hin den Brief«, S. 178 »eben hab ich Beethoven's Brief abgeschrieben der jetzt dein ist«, S. 178 »der Brief von Beethoven! ich hoffe du bewahrst ihn« u. s. w.!) Dies stimmt nun in überraschender Weise zu der Thatsache, dass sich im Nathusius'schen Nachlasse wirklich (vgl. Carriere) nur ein Brief gefunden hat, und beweist, dass dort auch mehrere nicht vorhanden waren, beweist aber noch nicht die Echtheit dieses Briefes. Seiner Publication durch Carriere müssen wir unsere Betrachtung noch schliesslich zuwenden; die beiden anderen, der erste und dritte, sind nunmehr, man möchte sagen, durch Bettina's eigenes indirectes Geständniss definitiv ausgeschieden, wie sie dies aus inneren Gründen schon längst waren.

Zunächst sei hier bemerkt, dass der Name Carriere's auch früher schon durch L. Nohl in diese Frage hineingezogen worden ist; ihm hatte Carriere erzählt, er habe die Briefe 1839 bei Bettina von Arnim gesehen und sie zur Herausgabe ermuntert, und als er später die gedruckten Briefe gelesen, habe ihn

¹) Die Worte S. 205 »Hier lege ich die Briefe des Goethe und des Beethoven für deine Autographensammlung bei« beziehen sich auf zwei Briefe verschiedener Personen.

Digitized by Google

seine Erinnerung keine Abweichung von den Originalen erkennen lassen. Hierin wird sich Carriere gewiss nicht geirrt haben; aber er hat nicht gesagt, dass jene Originale Beethoven's ebenfalls Originale gewesen, dass ihm Beethoven's Handschrift bekannt gewesen und dass die Handschrift jener Bettina'schen »Originale« mit der ihm bekannten Beethoven'schen Handschrift übereingestimmt habe. Marx hatte demnach vollständig Recht, wenn er diesen damals obgegebene Zeugniss für die Entscheidung der Echtheit der Briefe als ungenügend erklärte.

Bei der neuen Publication durch Carriere steht die Sache insofern anders, als er nunmehr jenes »Original« selbst in Händen gehabt; von ihm als Gelehrten muss man erwarten, wenngleich er es auch diesmal nicht ausspricht, dass er nunmehr die Handschrift Beethoven's aus anderen inzwischen bekannt gewordenen Briefen und Facsimiles kennte und jenen Brief mit denselben vergleich. Der Brief, wie er publicirt ist, hat nunmehr in manchen äusserlichen Punkten die Form wie Beethoven schreibt, ohne die erforderlichen Interpunktionen, mit Gedankenstrichen zwischen den Sätzen, mit unleserlichen und durchstrichenen Worten; dergleichen nachzuahmen, würde freilich eine Absicht zu täuschen kundgeben, für welche kein poetischer Zweck mehr als Erklärung dienen dürfte. Auch hat das Schriftstück äusserlich die Gestalt eines Briefes; es heisst von den Worten »Beethoven wohnt auf der Mölker Bastey im Pascolatischen Hause«, sie seien geschrieben gewesen »auf der Rückseite um das Siegel von Beethoven's Hand«. Letzteres heisst nun freilich weiter nichts, wie von derselben Hand, welche den Brief geschrieben; dass dies Beethoven's Hand gewesen, dafür übernimmt einstweilen nur der Herausgeber die Verantwortung. Und dass das Schriftstück überhaupt die Form eines Briefes hatte, ist auch an sich nicht beweisend; wenn Marx und Carriere sich erinnerten, die »Originale« der sämmtlichen drei Briefe gesehen zu haben, so hatten demnach auch diese, also auch der unzweifelhaft ächte dritte, die äussere Gestalt von Briefen. Dass mit diesem Zweifel auch an dem zweiten Briefe ein starker Vorwurf gegen Bettina ausgesprochen wird, können wir nicht hindern: nachdem sie auch bezüglich Goethe'scher Gedichte die lesende Welt in die unrichtige Vorstellung eingewiegt, dieselbe seien an sie gerichtet, seien nach Briefstellen von ihr gedichtet gewesen,[1]) weiss man nicht, wie weit man ihr dergleichen, in ihrem Sinne poetische Fictionen zutrauen darf, und hat jedenfalls das Recht, die schwerwiegenden Bedenken rückhaltlos auszusprechen. Es muss immer wiederholt werden, dass Bettina vor dem lesenden Publikum die Briefe als ein untrennbares Ganzes behandelt und für alle die gleiche Geltung in Anspruch genommen hat.

Und doch trägt, wie wir bereits früher gesagt haben, gerade dieser zweite Brief neben einzelnem Bedenklichen ganz entschiedene Spuren Beethoven'schen Ursprunges, und dieser Umstand, in Verbindung mit der Thatsache, dass sich gerade dieser Brief und nur dieser in dem Nachlasse von Nathusius, welchem Bettina auch wirklich nur einen Brief schickte, vorgefunden hat, wirft für die Echtheit dieses Briefes ein starkes Gewicht in die Wagschale; zumal ja die Thatsache, dass Beethoven überhaupt einen Brief oder Briefe an Bettina geschrieben, auch von uns niemals bezweifelt worden ist. Beethoven hätte, wenn der Brief echt sein sollte, bezüglich der Egmontmusik einen allerdings sehr starken Gedächtnissfahler begangen und hätte sich stellenweise, namentlich am Schlusse, der Redeweise Bettinens in auffälliger Weise bedient. Wir stehen bei dem Briefe für jetzt vor einem Räthsel, welches nur Carriere lösen kann. Ein strenges philologisches Gewissen kann sich bei seiner Publication nicht vollständig beruhigen. Ihm war, wie seine einleitenden Worte ergeben, wohl bekannt, dass die Echtheit der Briefe angezweifelt war, und die Gründe, aus welchen dies geschehen war, konnte er als wissenschaftlicher Mann nicht unterschätzen. Er giebt ferner selbst zu erkennen, wie genau er über den Charakter und den Ursprung der Schriften Bettina's, welche die Form von Briefwechseln haben, unterrichtet war. Diesem Stande der Sache gegenüber durfte er sich nicht begnügen, einfach den Text abzudrucken; er musste das Facsimile veröffentlichen und so alle, welche jemals Beethoven'sche Briefe gesehen, in den Stand setzen, selbst zu urtheilen. Er wird es nicht verhindern können, dass, so lange dieses nicht geschehen, ein Scrupel auch bezüglich des zweiten Briefes übrig bleibt. Man wird sich einstweilen immer noch fragen dürfen, ob nicht die unzweifelhaft Beethoven'schen Anklänge in dem Briefe sich dadurch erklären, dass ein wirklicher Brief Beethoven's zu Grunde liegt und von Bettine mit Zusätzen versehen ist.

Mit den beiden anderen Briefen, dem ersten und dem dritten, sind wir jetzt, und nicht um wenigsten durch Carriere's Veröffentlichung, vollständig fertig. Er giebt sich freilich der sanguinischen Hoffnung hin, dieselben seien wohl noch im Arnim'schen Archiv zu ancken«. Man wird wohl lange ancken müssen und schliesslich nichts finden. Sollte wirklich jemals ein angeblich Beethoven'sches Manuscript der beiden anderen, und namentlich des dritten Briefes sich finden, dessen Unechtheit, wir möchten sagen mathematisch erwiesen ist, so würde die Sache wieder in ein neues Stadium treten, und der mehr oder weniger günstige Schein, der jetzt auf den zweiten gefallen ist, mit einem Schlage wieder verschwinden. Nein, gerade der Umstand, dass Bettina nur einen geschickt, und dass sich nur einer gefunden hat, entscheidet gegen die beiden anderen, wenn es eines Argumentes gegen dieselben überhaupt noch bedürfte. Wer die Stellen in Ilius, durch welche die Sendung begleitet wird, die empfindungsvollen Aeusserungen über Beethoven aufmerksam prüft, wird erkennen, dass Bettina etwas ihr Theures und Unersetzliches dem Freunde zu Liebe wegiebt; der schmerzhaft-bewegte Ton würde nicht passen, wenn es nur ein Brief aus mehreren wäre, wenn sie noch andere, die ähnliche und noch stärkere Liebesäusserungen enthielten, zurückbehalten hätte. Und da sie nun einen Brief sendet, aber doch, ohne zu sagen, dass sie noch mehrere besass, noch zwei andere dazu abdrucken lässt, haben wir, man möchte sagen, ihr eigenes poetisches Zeugniss, dass sie diese jedenfalls selbst gedichtet hat.

Für besonnene Forschung, welche nicht nur den Charakter Beethoven's und die einschlagenden biographischen Momente, nicht nur die Geschichte der Veröffentlichung der Briefe, sondern auch den schriftstellerischen Charakter Bettina's — und nur auf diesen kommt es hier an — ins Auge fasst, steht die Sache so, dass von einer Echtheit des ersten und des dritten Briefes fürderhin nicht mehr gesprochen werden kann, dass auch bei dem zweiten starke Bedenken bleiben, welche aber in ebenso starken Gründen für seine Echtheit ihr Gegengewicht haben. Diese Bedenken zu verscheuchen, und den Brief als unzweifelhaft echt und Beethovensch zu betrachten, werden wir nicht anstehen, wenn uns in der oben angedeuteten Weise die feste und unabweisbare Ueberzeugung gewährt wird, dass die Handschrift des Briefes in der That die Handschrift des grossen Meisters ist.

[1]) Auch hier dürfen wir einfach auf Löper a. a. O. S. XL fg. verweisen, wo ihr Standpunkt »der künstlerischen Abrundung und des psychologischen Interesses« zu ihrer Rechtfertigung angeführt wird.

Neuere Claviermusik

aus dem Verlage von Bote & Bock in Berlin.

Von neuen Claviercompositionen aus dem Verlage der Firma Bote & Bock in Berlin stellen wir einige Werke bewährter Mu-

Digitized by Google

siker an die Spitze, deren Name schon die Originalität und Tüchtigkeit der künstlerischen Arbeit verbürgt.

Friedrich Kiel, der Meister im grossen Satz, wie auf dem vornehmsten Gebiet der Kammermusik, giebt uns in seinem **Op. 79** *Sechs Impromptus für Pianoforte*, in denen der Künstler von der Arbeit an seinen ungefähr gleichzeitig entstandenen grösseren Schöpfungen, den Clavierquintetten Op. 75 und 76 und dem Requiem in As Op. 80 auszuruhen scheint. Mit Ausnahme der dritten und vierten Nummer sind sämmtliche Stücke kurze Andantesätze von liedartigem Charakter, theilweise heiter gestimmt und äusserst schlicht gehalten wie die ruhig vor sich hinsingende G dur-Weise Nr. 1 und das anmuthige D dur-Sätzchen Nr. 2, theilweise ernsteren Empfindungen Raum gebend wie die abandliedartige Nr. 5 aus As und die Schlussnummer, ein Liebesgedicht voll Innigkeit. Nr. 3 ist ein ziemlich weit ausgeführtes Vivace aus G-dur, das durch melodischen Reiz, wie geistreiche Harmonisirung fesselt. Der Preis gehührt indess dem Prestosatz Nr. 4 aus Es-moll, in welcher Tonart wir sonst nur düstere Trauermärsche oder die leidenschaftliche Klage eines Manfred zu hören gewohnt sind, während hier die schalkhafteste der Grazien ihr Wesen treibt und den Hörer mit einer Fülle lieblicher Tonbilumen bewirft. Das Ungestüm des Hauptsatzes wird von einem Es dur-Allegretto unterbrochen, dessen Stimmen neckischen Falteru gleich übereinander gaukeln. Prestissimo, aber zugleich geisterhaft leise jagt die Coda dahin, bis zuletzt der Es dur-Accord wie Morgenglanz nach einem Sommernachtstraum aufleuchtet.

Voll Schönheit sind *Zwei Clavierstücke* **Op. 80** von **Fr. Gernsheim**, dem trefflichen Rheinländer, dessen eben erst bei J. Rieter-Biedermann erschienene zweite Symphonie aus Es-dur, ein prächtiges Tonwerk, bald von sich reden machen wird. Die erste unserer Clavierpiècen ist ein »Lied« betiteltes Andantino aus A-dur, dessen zartinnige Cantilene von einer Triolenbegleitung leise umspielt wird. Bedeutender erscheint die Gavotte Nr. 2, die mit folgendem energischen Thema einsetzt:

Die weitere Entwicklung des Hauptsatzes gestaltet sich noch kraftvoller, während das müsetteenartige Trio äusserst zart und wohllautend ist. Die harmonischen Durchgänge von G nach Es und Ges-dur, sowie weiterhin nach H und B-dur wirken hier besonders schön. Ein poetischer Gedanke des Componisten war es, nach der Repetition des ersten Theils nochmals ans Trio zu erinnern, um dann mit wenigen kräftigen Strichen abzuschliessen.

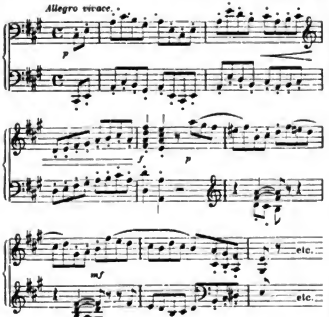
Ludwig Stehl, der bekannte Orgelvirtuose, der sich auf dem Gebiete des musikalischen Genrebildes nicht weniger gewandt zeigt, als im strengen Satz, bietet uns mit seinen »Mosaik« benannten *40 Clavierstücken* **Op. 161** wiederum einen Strauss anmuthiger Tonblüthen dar. Bei Nr. 1, das uns mit seinem fröhlichen Schwingen an einen Kinderreigen gemahnt, dürfte die Tempobezeichnung »Allegretto« besser passen als die vorgeschriebene »Andantino«. Der Spieler schlägt, von der harmlosen Lust der Weise fortgerissen, unwillkürlich ein rascheres Tempo an. Aus dem ersten Heft mögen noch der E moll-Satz Nr. 6, ein feines Charakterstück und das gesangreiche Andante con moto aus B-dur Nr. 5, das Henselt's »Lepos d'amour« in Erinnerung ruft, specielle Erwähnung finden. Von den Stücken des zweiten Heftes wollen wir blos Nr. 10 erwähnen, ein Fis moll-Gebilde, in welchem holde Beredtsamkeit mit leidenschaftlichem Ungestüm wie Sonnenglanz mit Wolkenschatten kämpft. Noch sei betont, dass die sorgsamen Fingersatzangaben und leichte Spielbarkeit sämmtlicher Nummern solche insbesondere auch zu pädagogischen Zwecken als anregende und geschmackbildende Vortragsstücke brauchbar machen.

Noch leichter geschürzt, aber keineswegs ohne poetischen Reiz ist **Bernhard Wolff's** *Bunte Reihe* **Op. 105**, ein Cyklus von sieben Clavierstücken, die sich in ihrer knappen, meist liedmässig gegliederten Form den kleinen Charakterstücken des Schumann'schen Jugendalbums oder den ähnlich gearteten Bluetten Kirchner's anreihen, freilich ohne durchschnittlich die Gemüthstiefe der ersteren oder die geistreiche Feinheit der letzteren zu erreichen. Ein zarter Liedsatz aus C-dur, durch den in der That etwas von Schumann'scher Innigkeit haucht, eröffnet die Reihe. Voll Anmuth sind das coupletartige G dur-Allegretto Nr. 3 und das Wanderlied Nr. 5, das freilich stellenweise stark an ein Schumann'sches Muster anklingt.

Durch hübsche Erfindung und geschickte Factur zeichnen sich *Zwei Märchen* **Op. 20** von **Gustav Schumann** aus. Das erste behandelt eine Jahrmarktscene. Einem einleitenden, im Marschrhythmus gehaltenen Allegretto folgt ein Vivace, das uns mitten ins Gewühl des Marktes hineinführt. Von koketter Grazie ist der Allegrosatz im $^6/_8$-Rhythmus, dessen Motive die weitere Entwicklung beherrschen. — Das zweite Märchen trägt den Titel »Burgfräulein«. Der Hauptsatz, ein rührigs G moll-Allegro schildert das Treiben der Zwerge, während der Mittelsatz, ein Moderato aus B-dur den Gesang der Jungfrau von weichen Arpeggien wie von Harfengetön umspielen lässt.

Zum Schluss gedenken wir der *A dur-Sonate für Pianoforte* **Op. 7** von **Fritz Kaufmann**, dessen frisches, auch den grösseren Formen gewachsenes Talent sich bereits durch eine Reihe Compositionen (wir erwähnen beispielsweise die Streichquartett-Variationen Op. 8, sowie ein Clavierttrio aus C-moll) auf erfreuliche Weise bekundet hat. Die Sonate fesselt durch phantasievollen Zug und organisches Wachsthum, wenn sie auch nicht in allen Abschnitten gleichwerthig erscheint. Sie beginnt mit einem Allegro con spirito, dessen erstes A dur-Thema den hörer wie ein Frühlingsgesang anmuthet. Auch die Zwischenglieder sind lebensvoll gestaltet; dagegen will uns das zweite Hauptthema in E-dur mit seinen schwingenden Vierteltriolen weniger gefallen. Wir finden es für einen Sonatensatz zu leicht wiegend und physiognomielos, während der Durchführungstheil den motivischen Stoff geschickt verarbeitet und eine energische Steigerung bethätigt. Das Scherzo [Molto vivace $^3/_4$, A-moll] ist sehr pikant; auch das A dur-Trio, dessen Thema zunächst elfenhaft leise hereinschwirrt, um sich allmälig zu dröhnender Schallkraft zu steigern, wirkt gut. — Den dritten Satz bildet ein Adagio quasi Andante aus F-dur. Zartgebunden und weitathmig zieht sein Gesang dahin, um zuletzt leise zu verlöschen. Das Ganze hätte wohl etwas kürzer gefasst, sein Empfindungsgehalt mehr concentrirt werden dürfen. Von allen vier Sätzen geben wir dem Finale den Preis, einem Allegro vivace, dessen vorwärts drängendes, von fröhlichem Schlussgefühl erfülltes Wesen die ersten Takte illustriren:

Digitized by Google



Auch das zweite Thema hat melodischen Schwung und wird durch den Componisten mit graziöser Laune ausgebeutet. Einzig bezüglich der Einführung des Andante-Abschnittes in der Mitte liesse sich vielleicht mit ihm rechten. Uns stört er etwas die Harmonie des Tongebildes, das sonst in einem einheitlichen Zuge dahinströmt und glanzvoll abgeschlossen ist.

A. Niggli.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Literatur.

Wilhelm Fritze, Ein musikalisches Charakterbild von **Robert Musiol.** Demmin, A. Frantz. 1883. Mit Portrait. 88 S. kl. 8. Pr. 50 ₰.

Die Biographie eines Frühgestorbenen, denn Fritze ist am 17. Februar 1843 in Bremen geboren und am 11. Juni 1881 in Stuttgart gestorben, nachdem er Opus 1—20 im Druck veröffentlicht, aber kaum vermocht hatte, seinen Namen allgemeiner bekannt zu machen. Seine umfangreichsten Compositionen, zu denen ein Oratorium David gehört, sind nicht gedruckt. Es ist dankenswerth, dass Herr Musiol ein Lebensbild von Fritze gezeichnet hat; man lernt daraus noch mehr, als der Verfasser eigentlich beabsichtigt hat, da man aufs neue den grundverkehrten Bildungsgang gewahrt, welchen das Gros der modernen Musiker nimmt. Auch der arme Fritze war nicht glücklicher.

S. W. Dehn's Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge. Nebst Analysen von Duetten, Fugen etc. von Orlando di Lasso, Marcello, Palestrina u. A. Zweite Auflage, neu bearbeitet von **Bernhard Scholz.** Berlin, W. Weber. 1883. 192 Seiten gr. 8.

Dehn hatte über den Contrapunkt ein verhältnissmässig kleines Heft niedergeschrieben, welches im mündlichen Unterricht ausgelegt und durch Analysen classischer Sätze illustrirt wurde. Vor etwa 20 Jahren edirte der Herausgeber diese Arbeiten, und heute publicirt er die zweite Auflage so umgestaltet, wie Fr. Kiel, einer der ältesten und bedeutendsten Schüler Dehn's, es wünschte und vorschlug. Das Buch hat dadurch an praktischer Brauchbarkeit wesentlich gewonnen.

1. **Ratgeber** für Musiker und Freunde der Tonkunst bei der Wahl geeigneter Musikalien. Von **Bernhard Brühmig.** 2. Auflage. 1882. 113 Seiten 8.
2. Der angehende **Klavierstimmer,** von **Heinrich Wohlfahrt.** 1881. 45 Seiten 8.
3. Der praktische **Musikdirecter** oder Wegweiser für Musikdirigenten, von **F. L. Schubert.** 3. Auflage. 1882. 98 Seiten 8.
4. Die **Violine,** ihr Wesen etc. von **F. L. Schubert.** 3. Auflage. 1882. 132 Seiten 8.
5. **Chorgesang-Studien** für die oberen Chorklassen höherer Mädchenschulen und Vorbereitungskurse der Singakademien und Oratorienvereine von **Benedikt Widmann.** (1882.) 70 Seiten 4. Pr. ℳ 1. 60.
6. **Die strengen Formen** der Musik, in klassischen Beispielen dargestellt etc., von **Benedikt Widmann.** (1882.) 122 Seiten 4. Pr. ℳ 2. 70.
7. **Kleines Tonkünstler-Lexicon** etc., herausgegeben von **Paul Frank.** 7. Aufl. 1881. 276 Seiten kl. 8. Pr. 1 ℳ.

Sämmtliche sieben Schriften sind im Verlage von Carl Merseburger in Leipzig erschienen und gehören zu einer Reihe unterrichtlicher und populärer Werke kleineren Umfanges, welche diese Handlung publicirt hat. Die kleinen Octavbüchlein haben sich Manchem als nützlich erwiesen; aber die beiden Schriften von Widmann sind sonderbare Compilationen. Da wird uns eine »Chorschule« geboten, bei welcher als Hauptübungen Duette, also *Sologesänge* von Händel und Bach figuriren, und die Händel'schen Stücke (Kammerduetten mit italienischem Text) werden überdies noch verhunzt, indem die ursprünglichen Worte unterdrückt und deutsche geistliche (!) Texte an deren Stelle gesetzt sind. »*Crudelità ne lontananza*« heisst hier »Alle Menschen müssen sterben« — »*Infemmate, scacciate*« heisst »Schenk' uns Gnade, schenk' Erbarmen« — »*Nò, di voi non ro' fidarmi, cieco Amore*« heisst »Ich erhebe mein Gemüthe, o mein Gott und Herr«. Dabei entwendet er der Ausgabe der Händelgesellschaft heimlich die Begleitung, denn es ist nicht einmal die Quelle angegeben. Mit einem solchen Buchmacher sollte man eigentlich nur vor dem Strafrichter verhandeln. Köstlich! der Eine schreibt eine Schmähschrift über diese Clavier-Begleitungen der Händelausgabe, der Andere maust sie uns!

Frank's Tonkünstler-Lexicon liefert für 1 ℳ viel Material, in welchem wir auch manche brauchbare Nachricht gefunden haben. Leider sind die Biographien dem Umfange wie der innern Behandlung nach so ungleich gearbeitet, dass dieses Büchlein dadurch als eine offenkundige Parteischrift erscheint. Ein so launisches Verfahren bekundet geringen Respect vor der Sache, die doch eine grosse ist und eine so allgemeine Bedeutung besitzt, dass sie über die Interessen des Herrn Frank wie des Verlagshauses Carl Merseburger weit hinausreicht. Wenn der Verfasser an meiner, vermeintlich »schroff conservativen« Haltung keinen Gefallen findet, so hat er volle Freiheit; aber ich will ihm doch ganz ehrlich sagen, dass er gerade das von mir hätte lernen können, was ihm als musikhistorischem Schriftsteller noch fehlt, nämlich die Neigung und Fähigkeit, angesichts einer musikalischen Sache persönliche Stimmungen und Vorurtheile — wie sie mehr oder weniger Allen ankleben — zu vergessen und für die Erzielung einer objectiv gerechten Darstellung alle Kraft einzusetzen. Möge ein solches Bestreben bei der nächsten Auflage seines Lexicons wahrzunehmen sein!

Tristan-Ausgaben.

Breitkopf & Härtel als Verleger der Wagner'schen Oper »Tristan und Isolde« haben ausser der Partitur und dem vollständigen Clavierauszug in der jüngsten Zeit eine Reihe von

Digitized by Google

Ausgaben publicirt, die wir hier der Reihe nach aufführen wollen.

Im Juni dieses Jahres führte die Hamburger Truppe bei ihrem misslungenen Londoner Opernunternehmen auch den Tristan englisch auf, zu welchem Zwecke Textbuch und Clavierauszug englisch erschienen:

Tristan and Isolda — Tristan und Isolde. (Breitkopf & Härtel's Textbibliothek Nr. 151*.) 58 Seiten 4.

Tristan and Isolda. Vocal score. 260 Seiten Lex.-8.

Der Clavierauszug (Vocal Score) ist nur englisch, das Textbuch englisch und deutsch. Die Uebersetzung ist eine gemeinsame Arbeit von H. und F. Corder. Diese Oper war leider die unglücklichste von allen, welche die Hamburger Gesellschaft in London herausbrachte, und ist dadurch wohl für längere Zeit an eine englische Aufführung nicht zu denken.

Tristan und Isolde. Clavierauszug für Pianoforte allein mit Beifügung der Textesworte und scenischen Bemerkungen. 186 Seiten Lex.-8.

Eine solche Ausgabe ist für Clavierspieler, welche, ohne zu singen, sich die Musik reproduciren wollen, natürlich weit bequemer, als der eigentliche Clavierauszug.

Einzeln erschienen unter andern:

1. Vorspiel und Isolden's Liebestod. Partitur Pr. ℳ 5. 50. Orchesterstimmen ℳ 9.
2. Lyrische Stücke für eine Gesangstimme: fünf verschiedene Gesänge, die sich zum Einzelvortrag eignen, und das Duett von Tristan und Isolde. Pr. 50 ₰ bis ℳ 1. 75.
3. Tristan's Gesang, Uebertragung für Clavier von *H. Ehrlich*. ℳ 1. 25.
4. Musikalische Bilder aus Tristan und Isolde, für Clavier von *Joseph Rubinstein*. Erstes Bild: Liebesscene. ℳ 3. 50. — Zweites Bild: Tristan's Tod. ℳ 3.
5. Musikalische Bilder etc. für Clavier, Violine und Violoncell von *Alfr. Pringsheim*. Heft I: Seefahrt. ℳ 4. — Heft II: Liebesnacht. ℳ 3. 75.
6. Symphonische Stücke etc. für Clavier zu vier Händen von *Albert Heintz*. Erster Aufzug: ℳ 3. 75. — Zweiter Aufzug: ℳ 4. — Dritter Aufzug: ℳ 3.
7. Vorspiel zu Tristan für Harmonium, Pedalflügel oder Orgel von *A. W. Gottschalg*. ℳ 1. 75.
8. Angereihte Perlen aus Tristan für Clavier zusammengefügt von *Alb. Heintz*. Heft I: ℳ 2. 75. — Heft II: ℳ 2. 75. — Heft III: ℳ 2. 25.

Hiermit dürfte den Liebhabern schon eine ziemliche Auswahl geboten sein.

Stuttgart.

(Schluss.)

Das am 14. November stattgefundene Abonnement-Concert Nr. 3 brachte als Einleitung eine durch Erfindung nicht gerade hervorragende, »Hamlet« betitelte, Concert-Ouvertüre von Niels W. Gade. Die zweite Nummer, ein Concertstück für Violoncell in Form einer Gesangsscene von Jules de Swert wurde vom Componisten selbst gespielt. Der Solist de Swert ist uns lieber als der Componist. Derselbe dürfte wohl einer der bedeutendsten Cellisten der Gegenwart sein; er verfügt über eine enorme Technik und namentlich über eine Kraft und einen Schmelz des Tones, wie wir ihn noch bei keinem andern Cellisten gehört haben; er weiss seinem Instrument die mannigfaltigsten Klangfarben zu entlocken und verfügt überhaupt über eine Mannigfaltigkeit des Tones, dass sein Spiel zur Bewunderung hinreissen muss. Seine Composition erregte jedoch weniger Enthusiasmus; so etwas Flaches und Unbedeutendes und planlos Zusammengewürfeltes haben wir denn doch selten gehört, und wir haben im Interesse des Künstlers es aufrichtig bedauert, dass er durch sein Opus sich selbst um den Beifall brachte, welcher seinem Spiele unbedingt gebührt hätte. Wenn nur die ausübenden Künstler nicht immer die Marotte hätten, auch Componisten à tout prix sein zu wollen. Ferner erfreute de Swert uns noch mit einer Romanze von Tschaikowsky und dem von ihm orchestrirten Scherzando »Vanitas Vanitatume von Schumann.

Die dritte Nummer brachte uns das Vorspiel zu »Parsifal«. Dasselbe enthält die wichtigsten Motive des Werkes und beginnt mit einer über Terz, Quint und Sexte aufsteigenden, von Streicher und Holzbläser unisono angestimmten sogenannten Melodie, welche nach der Belehrung des Wagnerinterpreten wiederum in drei Motive zerfällt, das Erlösungs-, Wunden- und Speermotiv; die Melodie wiederholt sich von der Tiefe nach der Höhe fortschreitend, bis das von Posaunen und Trompeten zunächst piano vorgetragene Gralmotiv erscheint, an welches fortissimo das Glaubensthema sich anschliesst. Wir hören dann wieder das von den Saiteninstrumenten vorgetragene Gralmotiv, das von Streicher, Holz- und Blechbläser abwechselnd angestimmte Glaubensthema, um dann zur Einleitung des Dramas hinübermodulirend, noch auf mehrere Motive anzuspielen. Dies der kurz skizzirte Inhalt des Vorspiels. Wollen wir unser musikalisches Urtheil über dasselbe abgeben, so kann dies nur ein negatives sein; die dürre Reflexion waltet in einem so hohen Grade hier vor, dass ein rein musikalischer Genuss ganz ausgeschlossen ist. Man halte uns doch nicht entgegen, Wagner wolle hier keine absolute Musik schreiben, seine Werke seien vom Worte unzertrennlich und könnten nur in Verbindung mit demselben verstanden und empfunden werden. Wir kennen überhaupt nur absolute Musik, und sei es nun eine Oper, ein Oratorium oder eine Symphonie, wir wollen Musik hören, die unmittelbar zum Herzen spricht; wir wollen Musik hören, die dem tiefsten Born künstlerischen Empfindens entspringen, durch innere Wahrheit Herz und Gemüth packt.

Eine wahrhafte Erlösung war die darauf folgende C moll-Symphonie von Beethoven; das ist wahre Musik, hier spricht ein gewaltiger Genius zu uns. Noch sei beigefügt, dass Fräulein Sophie Fritsch, die jugendliche Soubrette des Hoftheaters drei Lieder von Raff, Volkmann und Taubert sang. Ersteres Lied: »Immer bei dir« wurde in einem solch schläfrigen Tempo gesungen, dass die Wirkung des schönen Liedes ganz verloren ging; wahrscheinlich musste die Sängerin sich der subjectiven Auffassungsweise des Herrn Winternitz fügen. Lieder wie das Taubert'sche passen ganz und gar nicht in den Rahmen ernster Concerte; derlei Stimmgymnastik mag dem grossen Haufen gefallen, wir bedauern aber im Interesse des künstlerischen Ernstes, welcher in solchen Concerten walten soll, derlei Productionen auf dem hohen Seil. Im Uebrigen verfügt Frl. Fritsch über eine sehr hübsche, tüchtig geschulte Stimme.

Einen herrlichen Genuss gewährte uns Pablo de Sarasate in seinem am 15. November im Festsaale der Liederhalle gegebenen Concerte. Sarasate ist ein vollendeter Künstler nach jeder Seite hin: mit einer geradezu fabelhaften Technik vereinigt er eine Gluth und Seele der Empfindung, die ihn zu einem der grössten Geiger aller Zeiten stempeln; vor einem solchen Künstler hat die Kritik zu verstummen und nur den Genius zu bewundern, der aus ihm zu uns spricht. Er spielte das neueste Werk für Violine von Bruch, eine Fantasie, mit Begleitung des Orchesters und der Harfe, unter freier Benützung schottischer Volksmelodien; es ist dies eine wirklich schöne, gehaltvolle und im ersten Satz wahrhaft ergreifende Composition, welche seine beiden Violinconcerte bedeutend überragt. Weiter hörten wir noch eine Fantasie über Carmen und Mauresische Tänze eigener Composition, in welchen der Künstler

Digitized by Google

seine colossale Technik zeigen konnte; musikalischen Gehalt besitzen dieselben nicht. Unsere vollste Anerkennung müssen wir dem um unser musikalisches Leben so verdienten Capellmeister Carl und seiner Kapelle aussprechen, welche nicht nur die beiden Fantasien von Bruch und Sarasate sehr gut begleitete, sondern auch durch die tüchtige Executirung der Ouvertüre Op. 124 von Beethoven, wie durch das vortrefflich gespielte Scherzo aus dem Sommernachtstraum, Andante aus der tragischen Sinfonie von Schubert, ihre schon oft erprobte Leistungsfähigkeit wiederum von neuem bekundete.

Freitag den 17. November fand das zweite populäre Concert des Liederkranzes statt. Als Solisten fungirten Fräulein Dyna Beumer, erste Coloratursängerin der Pasdeloupconcerte in Paris und des Coventgartentheaters in London, sowie die Pianistin Frau Woronetz-Berthenson aus Moskau. Letztere ist eine Pianistin, von denen zwölf auf ein Dutzend gehen; es fehlt ihr nicht nur die fein ausgebildete Technik, sondern auch das specifisch musikalische Element geht ihrem Spiele ab. Am besten spielte sie ein Pastorale von Scarlatti und das im Tempo übrigens überhastete Spinnlied von Mendelssohn; ganz verfehlt sowohl nach der technischen als nach der musikalischen Seite war die Wiedergabe der Kreisleriana von Schumann und der G moll-Ballade von Chopin. Wie die Dame uns vollends mit den Zugeunerweisen von Tausig, einem ganz abscheulichen Werke, dessen enorm technischen Anforderungen sie auch nicht im Geringsten gewachsen ist, plagen konnte, ist uns unbegreiflich. Die Sängerin Fräulein Beumer verfügt über eine sehr schöne und tüchtig geschulte Stimme und wir können es nur lebhaft bedauern, dass sie ihr herrliches Organ und ihre musikalische Begabung nicht in den Dienst der wahren Kunst stellt und Schuad wie die bekannte Arie aus Traviata von Verdi, Valse de »Mireille« von Gounod u. a. w. zum Besten giebt. Dass die Dame, welche der deutschen Sprache mächtig ist, auch die Haydn'sche »Idylles französisch sang, muss entschieden gerügt werden. Wenn man solch hohe Honorare verlangt, so dürfte man in einer deutschen Stadt auch nach dieser Seite hin dem Publikum gegenüber etwas mehr Rücksicht üben. Wir geben uns der zuversichtlichen Hoffnung hin, dass in künftigen Fällen die Direction dafür besorgt sein wird, dass wir nicht den ganzen Abend mit französischen Nasallauten geplagt werden. Der Männerchor des Liederkranzes erfreute uns unter der tüchtigen Leitung des Herrn Professor Speidel mit Chören von Müller, Eyrich, Baumgartner und Schumann. Namentlich des Letzteren Chor aus der Rose Pilgerfahrt, ein wahres Juwel der Männerchorliteratur, wurde ganz vortrefflich gesungen, während in dem prächtigen Chor von Eyrich: »Das macht das dunkelgrüne Laub« sich schon im dritten Verse ein bedenkliches Fallen bemerklich machte.

Sonntag den 19. November fand im Kursaale des benachbarten Cannstatt ein gemeinschaftliches Concert des in diesen Blättern schon öfter erwähnten Schubertvereins mit dem dortigen Männergesangverein Concordia statt. Der Schubertverein unter der bewährten Leitung seines Dirigenten Notz sang in gewohnter vortrefflicher Weise den Jäger-, Geister- und Hirtenchor aus Schubert's Rosamunde und Mirjam's Siegesgesang vom gleichen Componisten; namentlich die Wiedergabe des letzteren herrlichen Werkes war eine solche, dass der Verein stolz auf diese Leistung sein darf. Die Partie der Mirjam sang eine Schülerin des Professor Schimon Fräulein Merk aus München; die Dame besitzt eine hübsche und gut geschulte Stimme und lässt sich derselben bei fortgesetztem ernstem Studium ein günstiges Prognostikon stellen. Auch Herr Notz selbst erfreute uns mit der trefflichen Wiedergabe des »Aufenthalt« von Schubert; unbegreiflich war es uns jedoch, wie die Dame, welche das Lied begleitete, statt der vorgeschriebenen Achtelfiguren mit einer Consequenz sondergleichen einfache Achtel spielte. Die Instrumentalbegleitung der Chöre lag in den bewährten Händen der Carl'schen Capelle.

Montag den 20. November gab Sarasate nochmals ein Concert und zwar spielte er das Violinconcert von Beethoven, drei Sätze aus der Raff'schen Suite G-moll Op. 180, Nocturne in Es von Chopin und Airs russes von Wieniawsky. Wir haben hier nur das zu wiederholen, was wir bereits früher über den gottbegnadeten Künstler gesagt, und wenn auch über die Auffassung des Beethoven'schen Concertes mit Ihm zu rechten wäre, so wollen wir unsern kritischen Bedenken gegenüber solch herrlichem Spiel weiter keinen Ausdruck geben. Unsere Anerkennung sei auch hier wiederum der Carl'schen Capelle ausgesprochen, welche ausser der Begleitung der Beethoven'schen und Raff'schen Composition die Nachklänge von Ossian von Gade, Bayaderentanz aus der Rubinstein'schen Oper Feramors und das Nachspiel zu Manfred von Reinecke spielte; letzteres musste wiederholt werden.

Das vierte Abonnementconcert fand am 28. November unter Mitwirkung der K. Sächsischen Kammervirtuosin Fräulein Mary Krebs statt. Es bereitet uns stets eine grosse Freude, dem Spiel dieser trefflichen und dabei so anspruchslosen bescheidenen Künstlerin zu lauschen. Sie spielte das Dmoll-Concert von Rubinstein, Pedalskizzen Nr. 3 und 4 von Schumann und ein sehr schweres, aber auch sehr undankbares Präludium in D-dur, ein nachgelassenes Werk von Mendelssohn. Vom Publicum stürmisch gerufen, spielte sie noch die Beethovensche Polonaise. Möge uns die Künstlerin noch recht oft erfreuen, sie wird uns stets willkommen sein. Fräulein Hieser vom hiesigen Hoftheater trug eine schöne Arie aus der Oper Mitrane, componirt im Jahre 1686 von Rossi, vor; leider fehlt der Stimme der Sängerin in hohem Grade die Schule; die beiden Register sind gar nicht ausgeglichen und so presst sie die Brusttöne bis zum c^2 und noch höher hinauf, was der Stimme einen scharfen grellen Klang giebt. Die Capelle spielte die Ouvertüre zu Euryanthe, das Scherzo »Fee Mab« aus der Sinfonie »Romeo und Julie« von Berlioz, sowie die Cdur-Sinfonie von Mozart. Unsere vollste Hochachtung müssen wir unserer trefflichen Hofcapelle bezüglich der Executirung des Berlioz'schen Scherzo's ausdrücken. Wer sich schon einmal die Partitur dieses Scherzo's angesehen hat, der weiss zu beurtheilen, was dazu gehört, um dieses mit allem erdenklichen Raffinement und allen möglichen Chicanen instrumentirte Stück so zu spielen, wie dies Seitens der Capelle geschah. Tieferen musikalischen Gehalt vermögen wir der Pièce nicht zuzusprechen; instrumentaler Veitstanz könnte man auch als Ueberschrift setzen.

Montag den 4. November fand der erste Kammermusikabend der Herren Pruckner, Singer und Cabisius unter Mitwirkung des Herrn Hofsängers Hromada statt. Der Abend war dem Gedächtniss des am 25. Juni 1882 gestorbenen Joachim Raff gewidmet und es wurden mit Ausnahme der ersten Nummer, welche uns das Beethoven'sche Trio Op. 70, das sogenannte Geistertrio brachte, ausschliesslich Raff'sche Compositionen ausgeführt. Die chromatische Sonate für Clavier und Violine Op. 129 ist ein Werk von interessanter, ja geradezu geistreicher thematischer Arbeit, aber die Reflexion dominirt, die Inspiration fehlt. Gespielt wurde das sehr schwere Opus von unseren trefflichen Künstlern Pruckner und Singer ganz meisterhaft und die hohe Vollendung der Reproduction führte uns über manche trockene und inhaltlose Stelle angenehm und leicht hinweg. Das Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell in G-dur Op. 143 ist dagegen ein schönes Werk und gehört zum Besten, was Raff geschaffen. Herr Hromada sang in gewohnter trefflicher Weise fünf Lieder von demselben Componisten, unter welchen wir namentlich »Felice notte, Ma-

Digitized by Google

rietta« Op. 50 und Riccio's letztes Lied aus Maria Stuart hervorheben möchten.

Freitag den 6. December gab der Tenorist Herr Anton Schott im grossen Saale des Königsbau's unter Mitwirkung der Herren Hofmusiker Fohmann und Hummel ein sehr zahlreich besuchtes Concert. Herr Schott sang Lieder von Beethoven, Schubert, Schumann, Stark, Wagner, Nicolai und Cornelius. Die gut geschulte Stimme hat ihre Blüthezeit bereits überschritten, und wir möchten überhaupt bezweifeln, ob die hohe Lage jemals mehr intensiven Klang gehabt hat, denn wir vermögen Herrn Schott für einen Tenor nicht zu halten; es ist eine künstlich hinaufgeschraubte Barytonstimme. In getragenen Liedern fällt Herrn Schott schon das Fis schwer, die Töne klingen dumpf, gepresst und unrein. Im Uebrigen ist er jedoch ein Sänger, welcher mit Geschmack und musikalischem Verständniss singt, wenn auch sein Vortrag etwas gesucht und monirt ist; auch vermissten wir die lebenswarme Empfindung. Herr Hofmusikus Fohmann erfreute uns wieder einmal nach längerer Pause mit seinen herrlichen Hornvorträgen; dieser Künstler bläst nicht, sondern er singt Horn. Die Clavierbegleitung sämmtlicher Pièçen wurde von Herrn Hummel in trefflicher Weise ausgeführt.

Am 12. December fand unter Mitwirkung der Frau Joachim aus Berlin und des Herrn Capellmeisters Professor Gernsheim aus Rotterdam das fünfte Abonnementsconcert statt. Frau Joachim sang eine Arie aus der Oper Alceste von Gluck und drei Lieder von Schubert, Schumann und Brahms und bewährte in allen diesen Vorträgen die bedeutende Künstlerin. Freilich sind die Jahre nicht spurlos an der Stimme vorübergegangen, aber was die Sängerin bietet, ist künstlerisch vollendet. Herr Professor Gernsheim dirigirte sein neuestes Werk, eine Sinfonie in Es-dur, welche aufs neue wiederum den tüchtigen und gewandten Musiker bekundete, welcher des technisch formale Gebiet der Kunst vollständig beherrscht. Die Sinfonie besteht aus 4 Sätzen: Allegro tranquillo, Tarantella, Nocturno und Finale. Bezüglich des ersten und letzten Satzes haben wir namentlich die Kraft und Energie der Hauptthemen hervorzuheben wie die interessante thematische Arbeit. Die Tarantella ist ein feuriger, leidenschaftlicher und lebenswarmer Satz, während das Nocturno diesen drei Sätzen gegenüber etwas abfällt. Das Werk wurde vorzüglich gespielt, ebenso die D-dur-Sinfonie Nr. 4 von Mozart und das vom Hofcapellmeister Albert instrumentirte H-moll-Präludium und die G-dur-Fuge aus dem wohltemperirten Clavier von Bach.

Der aretinische Congress für liturgischen Gesang.

(Schluss.)

Man sieht, mit welcher Vorsicht hier zu Werke gegangen werden muss. Einzelne Hauptprincipien sind von Allen angenommen, aber diesen genügen nicht, den Gesang gegenwärtig danach einrichten. Das Verdienst, diese wichtigen Principien erkennt und entgestellt zu haben, fällt neben anderen Genannten und Ungenannten vorzüglich einigen Benedictinern zu, unter welchen in neuester Zeit P. Pothier durch Kenntniss und wohrhaftes Verständniss des Cantus Gregorianus hervorragt. Aber auch Pothier geht zu weit, wenn er behauptet, dass die Modificationen in den verschiedenen Epochen bis zum sechszehnten Jahrhunderte ganz unbedeutend gewesen seien, da ja selbst zu einer und derselben Zeit wie der des Colosseum im elften Jahrhunderte die Tradition nichts weniger als einheitlich gewesen ist und gerade dieser Umstand die Meisten veranlasst hat, das Notationssystem zu vervollkommnen. Und darin liegt ja gerade auch das Verdienst Guido's, welcher eine für seine Zeit (um 1000) ausgezeichnete Unterrichtsmethode erdachte.

Abgesehen von dieser contemporären Verschiedenheit des liturgischen Gesanges, sind ja doch entsprechend den Phasen der übrigen die Kirche schmückenden Künste auch solche beim Cantus Planus anzunehmen, und diese wissenschaftlich festzustellen, wird eine der schwierigsten Aufgaben der musikalischen Archäologie sein.

Die musikalische Archäologie hat einige Grundsätze über den gregorianischen Gesang aufgestellt, welche sich über die Varianten in den verschiedenen Epochen erheben und auf welche nicht minder die Uebertragung der älteren Neumen-Notation in die Note quadrate einen Einfluss hatte. Diese Grundsätze sind in Folge der wissenschaftlichen Vergleichung der sogenannten Neumen-Notation à points superposés mit der guidonischen Notation festgestellt worden. Vor Allem der Grundsatz, dass der Rhythmus des gregorianischen Gesanges einzig dem Rhythmus der Rede ist. Mit dieser Erkenntniss ist viel Licht in die Beschaffenheit des ältesten Kirchengesanges gebracht. Der zweite Grundsatz ist negativer Art: Die Form der Neumen zeigt weder den proportionellen Werth der Länge, noch den der Tonstärke an. Wohl ist es aber durch andere Hilfsmittel, wie die Tonarien und die späteren Schlüsselbezeichnungen, möglich, die Tonalität der einzelnen Gesänge festzustellen. Die übrigen Grundsätze betreffen die nähere Beschaffenheit der Neumen, ihre Eintheilung in Gruppen und ihre Separirung. Es wird zunächst die Aufgabe sein, mit diesen Behelfen ein Werk herauszugeben, in welchem die einzelnen Notationen der verschiedenen Jahrhunderte nebeneinander gestellt, die Verschiedenheiten und die Gleichertigkeiten nachgewiesen werden. Vielleicht gelangt man auf diesem Wege zu einer Vulgata, einer Handschrift, welche der ältesten und echtesten Tradition so nahe als möglich kommt. Dies muss man sich aber stets vor Augen halten, dass die mündliche Tradition durchbrochen ist, dass nicht einmal die Benedictiner und Cistercienser eine authentische mündliche Tradition vindiciren können. Die Feststellung der letzteren wäre dann die Sache der Forscher, welche auf Grund der wissenschaftlichen Ergebnisse die fragmentarische mündliche Ueberlieferung rectificiren und unificiren könnten. Jedoch werden dann wahrscheinlich die Forderungen der modernen Praxis von den Ergebnissen der aufgefundenen Tradition abweichen, und zwar werden die einzelnen Nationen, entsprechend ihren physiologischen und ethnographischen Eigenthümlichkeiten, Veränderungen vornehmen, wie es sich schon jetzt bei der Ausführung des Chorales am Congresse gezeigt hat. Die Deutschen waren in einfachen Tongängen, ohne jene reiche Ornamentirung, welche die herrlichen Gesänge der französischen Benedictiner aufzuweisen hatten. Nichtsdestoweniger war der Gesang der Deutschen (bei welchen übrigens ein Holländer, ein Irländer, ein Slave und zwei Deutsche sich betheiligten), erhebend, einfach, würdig. Men musste sich sagen, dass der Chorei, wenn er in Deutschland und Oesterreich so vorgetragen würde, nicht so viele Gegner hätte, als es jetzt der Fall ist. Ich hörte in deutschen Ländern noch nie den Chorei so schön vortragen. Die Franzosen deciamirten besser, flochten feiner; aber war es Zufall oder Regel, ihre Stimmen erreichten beiweitem nicht die Klangfülle der Deutschen; sie sangen so, was man mit dem Kopfmissetonesprache ohne Ton zu bezeichnen pflegt. Mit Ton, aber schrillem, scharrendem Tone sangen die Italiener, vielmehr bämmerten die Italiener den Chorei. Wer die italienischen Kleriker singen hörte, hätte nimmermehr gegiaubt, dass er im Lande des »bel canto« sei; nur ein Umstand erinnerte an den »Chorei florituse, nämlich die geschmacklosen Orgeistücke mit den ästigen Passagen und Fioriturен. In einer musikalischen Hinsicht zeichneten sich die Italiener eine: sie modnitirten oft nach eigenem Ermessen in beliebigen Tongängen, welche aber nichts weniger als dem Charakter des gregorianischen Cantus Planus entsprechen. Zumeist waren es Gänge auf Tonica und Dominante.

Die einzelnen Nationen werden wohl immer ihre Eigenthümlichkeiten im Gesange behalten; die Bestrebungen nach vollkommener Vereinheitlichung des Cantus Planus in allen Ländern scheiterten vorzüglich an diesen Eigenthümlichkeiten, gegen welche selbst ein energischer Kaiser wie Karl der Grosse vergebens ankämpfte. Man acceptirte damals den »römischen Gesang«, aber modificirte ihn nach den nationalen Bedürfnissen der Kehle und des Geschmackes.

Eine andere Frage, und zwar eine Frage von höchster Bedeutung ist, ob es möglich sein wird, das Studium des frei zu recitirenden Chorales mit dem Studium der mensuirten, taktmässigen, mehrstimmigen Musik zu vereinbaren. Der Congress beschäftigte sich nicht mit dieser Frage; ihm war die Aufgabe gestellt, über den »wahren Charakter des gregorianischen Chorales« zu debattiren und er kümmerte sich nicht weiter um die übrigen Arten der liturgischen Musik. Je klarer gingen sogar so weit, zu erklären, es gäbe, oder vielmehr es solle keine andere liturgische Musik geben, als die einstimmigen gregorianischen Gesang. Dieser solle die musikalische Bibel aller Kirchenmusiker sein, was nicht in ihr enthalten sei, solle in Bann und Acht gesprochen sein. Heisst das nicht geradezu der historischen Entwicklung der Musik, der Menschheit ins Gesicht schlagen? Sollte dies etwa der Satz besagen: »Revertimini ad fontem St. Gregorii«? Die grösste Hochachtung vor dem unsterblichen Kunstwerke des Chorales vorausgeschickt, muss man doch zugeben, dass die heutige Zeit mit der Polyphonie doch zu eng verwachsen ist und man dieses erhabene Natur- und Geistesproduct

Digitized by Google

der abendländischen Völker denn doch nicht so geradehin aus der Kirche werfen kann. Selbst zugegeben, die Kirche müsse vor Allem den Text der Gesänge zu Gehör bringen, was bei der mehrstimmigen Ausführung nicht möglich sei, so muss man doch die Frage stellen: Wer vom Volke versteht denn den lateinischen Text? Die romanischen Völker vielleicht eher, die deutschen aber gar nicht. Die voran-gestellte Frage geht aber dahin, ob es möglich ist, in den Seminarien und Kirchenmusikschulen den Choral der Tradition getreu zu lehren. Bisher sind keine ausreichenden Beispiele für die Vereinigung der beiden Gesangsarten in Einer Schule gegeben. Verhältnissmässig leicht dürfte sich die Sache in den Klerikerseminarien bewältigen lassen, da in denselben eventuell nur Choral gelehrt werden könnte und schon hieraus der Liturgik ein wesentlicher Vortheil erwachsen würde. Denn wer unsere Zustände kennt, wird in den Schmerzensruf der Congressisten über den gänzlichen Verfall des Chorales mit einstimmen. Aber wie die Vereinigung in den eigentlichen Kirchenmusikschulen, deren Hauptaufgabe vorläufig doch die Pflege der mensurirten Musik ist, vor sich gehen wird, darüber werden erst die Versuche eine Aufklärung verschaffen. Keinesfalls darf man die wahrhaft grossen Schwierigkeiten, welche einem modern geschulten Sänger das Studium des Chorales bereiten wird, über die Achsel ansehen. Es wird wahrscheinlich nöthig sein, die kleinen Sänger schon im ersten Jahrgange Choral zu lehren, damit sich der Tonsinn gleich vom Anfange der musikalischen Studien an die freie Rhythmisirung und die fremde Tonalität gewöhne. Selbst da werden die Schwierigkeiten schon bedeutend sein, immerhin aber leichter zu bewältigen, gerade so wie ein Kind, dessen Eltern verschiedene Muttersprachen sprechen, beide Sprachen leichter und mit richtigerer Betonung sich aneignet, als ein mit einer Sprache grossgezogenes Kind, welches schon erwachsen eine zweite Sprache lernt. Diesem wird man schon den »Ausländer«, den »Fremdling« in dem neuen Sprachbereiche anhören. Alle jene Chöre, welche heute in einem relativ vollendeten Maasse den gregorianischen Choral gemäss den älteren Traditionen vortragen, wie die Benedictiner in Solesmes und in Emaus, üben gar keine andere Musik als nur Choral, und die Novizen müssen erst allmälig der ihnen angeborenen und anerzogenen Rhythmik und Tonalität entwöhnt werden. Würden dieselben nicht immerfort und ausschliesslich darin Uebungen machen, würden ihre mönchischen Gewohnheiten nicht dem Charakter des Chorales conform sein, sie sängen nie und nimmer den Choral in der angegebenen Weise.

Dies kann man aber nicht von den modernen Kirchensängern verlangen, welche theils von der Kirche nicht einmal das tägliche Brod für das Leben verdienen, sondern im Theater und in »Vergnügungsorten« ihr Einkommen erwerben müssen, theils aber Dilettanten sind, welch letzteren man am allerwenigsten zumuthen kann, ihre angeborene und anerzogene musikalische Fertigkeit durch ein äusserst schwieriges Studium zu metamorphosiren, weil dieser letztgenannte Theil der Kirchensänger gar oft nur aus Selbstgefälligkeit und in der Hoffnung eines zu erhaschenden Solos zur Verherrlichung des Gottesdienstes beiträgt. Man sieht also, die Ursachen liegen sehr tief. Will die Kirche einen entsprechenden Gesang haben, dann muss sie auch alle jene Institute ausgiebig unterstützen, welche es sich zur undankbaren Aufgabe machen, Kirchengesang zu pflegen und zu tradiren. Die alten scholae cantorum müssen im modernen Sinne neuerrichtet, respective hinreichend dotirt werden. Sonst bleiben alle Wünsche und Vota des Congresses auf dem Papiere, und der blinde Eifer derjenigen Heisssporne, welche nur Choral in der Kirche hören wollen, findet in der Wirklichkeit sein helles Gegenspiel darin, dass nur »moderne« Kirchenmusik aufgeführt wird. Schon zu der Möglichkeit der Ausführung in der Weise derjenigen deutschen und anderen Sänger, welche in Arezzo den Choral nach der Regensburger Ausgabe vorgetragen haben, gehört ein gehöriges Stück Vorarbeit, ein starker Wille und eine grosse Hingebung. Um nur diese Muster in Oesterreich und Deutschland zu erreichen, bedarf es der soeben angegebenen Mittel im vollen Maasse.

Unter diejenigen Fragen, welche der Congress berührt hat, über deren Beantwortung er aber nicht klar wurde, weil die Vorstudien noch nicht genügend gediehen sind, gehörte auch diejenige in Betreff der Orgelbegleitung zum Chorale. Die Einen behaupteten, es sei überhaupt dieselbe nicht zuzulassen, höchstens als Vor-, Zwischen- und Nachspiel, die Anderen hielten dieselbe für nothwendig und dem Charakter des Chorales entsprechend. Diejenigen, welche für die Orgelbegleitung sind, differenziren über die Art derselben. Sollen alle Töne des Chorales auf der Orgel mitgespielt werden oder nur die wichtigeren? Welche sind aber als die wichtigeren zu bezeichnen? fragen Andere. Sollen Dissonanzen in der Harmonie oder nur als Vorhalt, am Anfang und Ende oder nur in der Mitte zugelassen werden? Die allergrössten Schwierigkeiten bieten aber die Fragen über die Cadenzirung der verschiedenen Kirchentöne und die Anwendung der Subsemitonien. Eine ganze Fülle ungelöster Probleme reiht sich an diese Frage an. In der That haben Diejenigen, welche den Choral ohne Orgelbegleitung ausführen wollen, vom historischen Standpunkte aus vollkommen Recht. Die Orgelbegleitung entspricht durchaus nicht dem ursprünglichen traditionellen Wesen des Chorales, welcher einstimmig in freier rhythmischer Weise vorgetragen worden ist und dessen Feinheiten sich der mehrstimmigen Behandlung widersetzen. Gerade die mehrstimmige Ueber- und Durcharbeitung des Chorales hat ihn zum Falle gebracht und nicht ohne historische Berechtigung ist das sechzehnte Jahrhundert die Zeit des Verfalles des Chorales. Von da an war der Choral sowohl tonal als rhythmisch durchbrochen. Und wenn der berühmte Organist und Accompagnateur des Chorales, Herr Couturier aus Langres, behauptet, dass die Begleitung sich an die Art der Mehrstimmigkeit Palestrina's halten solle, so sticht er mit dieser These — ganz abgesehen davon, dass die Regeln der Zeit Palestrina's allen damaligen Tonkünstlern zukommen und es ein Unrecht an den mit Palestrina gleichzeitig schaffenden und ihm vorangehenden Meistern der Tonkunst ist, nur von der Polyphonie Palestrina's zu sprechen — in ein Wespennest, denn Palestrina ist zum grossen Theile deshalb so volksthümlich, weil er dem Zuge seiner Zeit beiweitem mehr nachgab, als viele seiner Zeitgenossen, um von seinen Vorgängern zu schweigen. Nichtsdestoweniger ist aber heute die Orgelbegleitung, wenn sie auch dem historischen Charakter des Chorales nicht entspricht, nothwendig, weil eben der Geschmack der modernen Zuhörer unbedingt dieses Salz verlangt und ohne dieses die dargebotene Speise nicht gustirt, vielleicht auch nicht einmal verdaut. Und in der Art der Begleitung wird es nöthig sein, wenn der Organist die Ohren der Hörer nicht in Unruhe versetzen will durch seine ungewohnten Harmoniegänge und die sonderbare Art der jetzt ungewohnten Begleitung im altdiatonischen Sinne, vorläufig dem modernen Geschmacke Rechnung zu tragen, was in der That bisher bei der Orgelbegleitung des Chorales von den Benedictinern in Emaus beobachtet worden ist. Sollte aber der Choral nur ab und zu oder nur zu einem Theile der liturgischen Gesänge verwendet werden, dann könnte allerdings der Choral unbegleitet vorgetragen werden, und es könnte zur Rechtfertigung hiefür das ästhetische Gesetz des Gegensatzes oder jenes der Abwechslung angerufen werden.

Diese und ähnliche Fragen sind nur Nebenfragen im Verhältnisse zu den bereits oben berührten grundlegenden Principien. Von nicht zu unterschätzender Bedeutung sind auch die didaktisch-pädagogischen Fragen über die Unterrichtsmethode, die Behandlung der Stimmen überhaupt, die Organisirung des ganzen Choralunterrichtes in zeitlicher, örtlicher und sonstiger Beziehung. Alle diese vitalen Punkte wurden am Congresse entweder nur mit wenigen Worten oder gar nicht berührt. Füglich konnte dies auch nicht von dem Congresse verlangt werden, welcher aber immerhin, anstatt manche unnütze Debatte zu führen, die durch fünf Tage in fünfzehn langen Sitzungen übermässig bis zur Abspannung angestrengten Kräfte fruchtbringender hätte verwerthen sollen, als es geschah; nicht wenig Schuld daran hat die ganz unparlamentarische Führung des Congresses und die Art der Behandlung der Gegenstände, wenn auch der Präsident vom besten Willen beseelt war, aber in Folge der Unkenntniss der nöthigen Formen die Verhandlungen unnütz hinauszog.

So bot denn der europäische Congress für liturgischen Gesang ein Doppelgesicht: das eine hell und klar, das andere finster und dunkel. Hoffentlich gelingt es künftigen Bestrebungen, die hässlichen Züge des zweiten Antlitzes zu verwischen, dieselben dem ersten Gesichte gleich zu formen. Sollte dies aber nicht der Fall sein, sollten die Schattenrisse nicht erhellt werden können, dann würde das Bedauern, dem Congresse angewohnt zu haben, ein dauerndes, bleibendes.

»Non lasciate ogni speranza, voi ch' entrate!« hiess es bei unserem Eingange zum Congresse; wir aber wollen jetzt rufen: »Non lasciamo ogni speranza, noi che usciamo!« (»Lassen wir, die wir hinaustreten, nicht alle Hoffnung!«)

Berichte.

Leipzig.

Der vierte Kammermusikabend im Gewandhaus (9. Dec.) wies ein vorzügliches Ensemblespiel auf; das innige, anmuthig heitere Gdur-Quartett von Mozart und Beethoven's grossartig angelegtes Esdur-Quartett Op. 74 erfuhren eine tadellose Wiedergabe. Zwischen beiden stand das Clavierquintett Op. 70 von S. Jadassohn, das in seinem leichten Fluss viel Ansprechendes hat und von den ausübenden Künstlern meisterlich vorgeführt wurde, bei gründlicher Prüfung jedoch eine gewisse Oberflächlichkeit nicht verläugnet.

Am 3. December hielt der Bach-Verein unter der bewährten Leitung seines Dirigenten Herrn Heinrich von Herzogenberg sein erstes Kirchenconcert in diesem Winter ab und zwar wie herkömmlich in der Thomaskirche. Gleich der Eingangschor »Sie werden aus Saba Alle kommen« (aus der gleichnamigen Cantate) war eine glänzende Leistung des vortrefflich einstudirten Chores, ihr

Digitized by Google

schlossen sich der Choral »Ei nun, mein Gott, so fall ich dir, sowie aus den beiden anderen Cantaten die Chöre »Aus tiefer Noth schrei ich zu dir«, »Wenn meine Trübsal« und »Wachet auf, ruft uns die Stimme«, endlich der Schlusschoral »Gloria sei dir gesungen« ebenbürtig an. Der Hörer empfing hier in der That einen tiefgehenden Eindruck von der kraft-, Majestät und Schönheit Bach'scher Kunst; auf der anderen Seite aber kann sich der Unparteiische im Hinblick auf die stahlie Gleichförmigkeit des Programms nicht der Wahrnehmung verschliessen, dass die Concerte des Bachvereins, dem ausserdem so ausgezeichnete Kräfte wie das Gewandhausorchester zur Verfügung stehen, noch mehr Anziehungskraft und Leben gewinnen könnten, sobald ausser den Cantaten auch die übrigen Gattungen Bach'scher Werke in beliebender Abwechslung dem Programme einverleibt würden und, um noch einen Schritt weiter zu gehen, auch die kleineren Schöpfungen Handel's. Zum Schluss sei in Kürze der Solisten lobend gedacht, welche zum Gelingen wesentlich beitrugen: der Sopranistin Frl. Luise Verhulst, des Bassisten Herrn Joseph Waidner und des Organisten Herrn Paul Homeyer.

ANZEIGER.

[255] Hamburg, 7. Dec. 1882.

Gemäss den Bestimmungen des Programms beehrt sich das unterzeichnete Comité hiermit die Namen derjenigen Herren Subscribenten zur Kenntniss zu bringen, welche ihr Unternehmen durch Baar-Beitrage gefordert haben. Dieselbe Liste nebst einem Verzeichniss der Subscribenten auf die Preiswerke und Casse-Bericht wird ausserdem allen Subscribenten Anfang n. J. direct zugestellt werden.

Das Comité
für die Preis-Concurrenz für sechs Violoncello-Compositionen.

Verzeichniss der Baar-Subscribenten:

Herr	**J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur	ℳ 300. —
Die	**Philharmonische Gesellschaft** in Hamburg	„ 400. —
Herr	**Karl Grädener** in Hamburg	„ 30. —
„	Dr. **G. Hachmann** in Hamburg	„ 100. —
„	**G. B. Köpcke** in Hamburg	„ 30. —
„	**J. Lipman** in Hamburg	„ 50. —
„	**Heinr. v. Ohlendorff** in Hamburg	„ 100. —
„	**Jacob Pini** in Hamburg	„ 40. —
„	**Jul. Schultz** in Hamburg	„ 100. —
„	Senator **A. Tesdorpf** in Hamburg	„ 50. —
„	**Pius Warburg** in Altona	„ 100. —
„	**Reinhold Begas** in Berlin	„ 20. —
„	Assessor **Herm. Beyl** in Berlin	„ 30. —
„	**Jul. Reichenheim** in Berlin	„ 20. —
„	**J. R. Brüsen** in Bolton le Moors	„ 133. —
„	Assessor **R. Baldy** in Cöln	„ 20. —
„	**Alfr. Schlieper** in Elberfeld	„ 20. —
„	Commerzienrath **Ladenburg** in Frankfurt a. M.	„ 50. —
„	Dr. **Roderich Zeiss** in Jena	„ 5. —
„	**Herm. Ziegenhain** in Karlsruhe	„ 5. —
„	Cons. **C. Schneekloth** in Kiel	„ 30. —
„	Reg.-Präsident **v. Diest** in Merseburg	„ 20. —
Frau	**Struve** in Moskau	„ 5 Rb. — = „ 40. —
Herr	**Joseph Werner**, Kammermusiker, in München	„ 5. —
„	**Otto Bondy** in Wien	„ 40. —
„	**Otto Bondy**, 44 Graben, in Prag	„ 50. —
„	Dr. **H. Durège**, Prof., in Prag	„ 40. —
„	**F. Hegenbarth** in Prag	„ 40. —
„	**Ant. Rzehak**, Tonkünstler, in Prag	„ 5. —
„	**Bruno Wilfert**, Tonkünstler, in Prag	„ 20. —
„	Dr. **Eugen Herzfeld** in Wien	„ 5. —
„	Commerzienrath **A. Simons** in Wiesbaden	„ 30. —
„	Dr. **Bruns** in Coburg	„ 100. —

[256] Im Verlage von **Julius Hainauer**, Königl. Hofmusikalienhandlung in Breslau, ist erschienen:

Psalm 121.

Für gemischten Chor, Soli und Orchester
von **Gustav Flügel.**
Op. 22.

Partitur	ℳ 9.
Orchesterstimmen (Abschrift)	„ 12.
Chorstimmen	„ 4.
Clavierauszug (vom Componisten)	„ 6.

Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

[257]

Robert Franz

Portraitbüste in Lebensgrösse
von **Max Landsberg.**
Preis 30 Mark.
Zu beziehen durch alle Kunst- und Musikalienhandlungen.

[258]

Billige Prachtausgaben.

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur,
durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

G. F. Händel's Werke.

Clavier-Auszüge, Chorstimmen und Textbücher.
(Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.)

Bis jetzt erschienen:

Acis und Galatea.*
Clavier-Auszug à ℳ 40 ₰ n. Chorstimmen à 50 ₰ n.

Alexander's Fest.*
Clavier-Auszug à ℳ 40 ₰ n. Chorstimmen à 75 ₰ n.

Athalia.*
Clavier-Auszug à ℳ n. Chorstimmen à 75 ₰ n.

Belsazar.*
Clavier-Auszug à ℳ n. Chorstimmen à ℳ n.

Cäcilien-Ode.
Clavier-Auszug à ℳ n. Chorstimmen à 50 ₰ n.

Deborah.
Chorstimmen à ℳ 20 ₰ n.
(Der Clavier-Auszug erscheint später.)

Dettinger Te Deum.
Clavier-Auszug à ℳ n. Chorstimmen à 50 ₰ n.

Herakles.*
Clavier-Auszug à ℳ n. Chorstimmen à ℳ n.

Josua.
Clavier-Auszug à ℳ n. Chorstimmen à ℳ n.

Israel in Aegypten.*
Clavier-Auszug à ℳ n. Chorstimmen à ℳ 30 ₰ n.

Judas Maccabäus.*
Clavier-Auszug à ℳ n. Chorstimmen à 90 ₰ n.

Salomo.*
Clavier-Auszug à ℳ n. Chorstimmen à ℳ 20 ₰ n.

Samson.*
Clavier-Auszug à ℳ n. Chorstimmen à 90 ₰ n.

Saul.*
Clavier-Auszug à ℳ n. Chorstimmen à 75 ₰ n.

Susanna.
Clavier-Auszug à ℳ n. Chorstimmen à 75 ₰ n.

Theodora.
Clavier-Auszug à ℳ n. Chorstimmen à 75 ₰ n.

Trauerhymne.
Clavier-Auszug à ℳ n. Chorstimmen à 75 ₰ n.

Textbücher zu den mit * bezeichneten Werken à 20 ₰ n.

Indem ich mir erlaube, auf diese **billige und correcte Prachtausgabe** aufmerksam zu machen, bemerke ich, dass dieselbe die **einzige** Ausgabe ist, welche mit der **Partitur der Deutschen Händel-Gesellschaft** völlig übereinstimmt, weshalb ich sie ganz besonders auch zum Gebrauche bei Aufführungen empfehle.

Digitized by Google

G. F. Händel's Werke,

Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft.

Bis zum Jahr 1882 sind folgende 75 Bände in 22 Jahrgängen erschienen:

Jahrgang		Band	ℳ
	Oratorien, etc.		
I.	**Acis und Galatea** . . . . . Chorstimmen, Clavierauszug und Text sind bei J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur erschienen.	3	9
XI.	**Alexander Balus**	33	15
IV.	**Alexanderfest, Cäcilienode** . . . . . Chorstimmen, Clavierausz. u. Text bei Rieter-Biedermann.	12	12
II.	**Allegro (Frohsinn und Schwermuth)** . . Clavierausz. u. Text bei Rieter-Biedermann.	6	12
II.	**Athalia** . . . . . Chorstimmen, Clavierausz. u. Text bei Rieter-Biedermann.	5	15
VII.	**Belsazar** . . . . . Chorstimmen, Clavierausz. u. Text bei Rieter-Biedermann.	19	15
VIII.	**Cäcilienode, kleine** . . . . . Chorstimmen, Clavierausz. u. Text bei Rieter-Biedermann.	23	9
X.	**Debora** . . . . . Chorstimmen, Clavierausz. u. Text bei Rieter-Biedermann.	29	15
XXII.	**Esther. Erste Bearbeitung (1720)**	40	12
XXII.	**Esther. Zweite Bearbeitung (1732)**	41	12
II.	**Herakles** . . . . . Chorstimmen, Clavierausz. u. Text bei Rieter-Biedermann.	4	15
VI.	**Herakles' Wahl**	18	9
VI.	**Josua** . . . . . Chorstimmen, Clavierausz. u. Text bei Rieter-Biedermann.	17	15
VI.	**Israel in Egypten** . . . . . Chorstimmen, Clavierausz. u. Text bei Rieter-Biedermann. Desgleichen die gedruckten Orchesterstimmen.	16	15
VIII.	**Judas Maccabäus** . . . . . Chorstimmen, Clavierausz. u. Text bei Rieter-Biedermann.	22	15
XVIII.	**Parnass in Festa. Serenata**	54	12
III.	**Passion nach Johannes**	9	9
V.	**Passion nach Brockes**	15	12
XVIII.	**Resurrezione**	39	9
IX.	**Salomo** . . . . . Chorstimmen, Clavierausz. u. Text bei Rieter-Biedermann.	26	15
IV.	**Samson** . . . . . Chorstimmen, Clavierausz. u. Text bei Rieter-Biedermann.	10	15
V.	**Saul** . . . . . Chorstimmen, Clavierausz. u. Text bei Rieter-Biedermann.	13	15
III.	**Semele** . . . . . Clavierausz. u. Text bei Rieter-Biedermann.	7	15
I.	**Susanna** . . . . . Chorstimmen, Clavierausz. u. Text bei Rieter-Biedermann.	1	15
III.	**Theodora** . . . . . Chorstimmen, Clavierausz. u. Text bei Rieter-Biedermann.	8	15
VIII.	**Trionfo del Tempo**	24	10
VII.	**Triumph der Zeit und Wahrheit**	20	15
	Kirchenmusik.		
XI.XII.	**Anthems, vollständig in 3 Bänden** . .	34—36	à 15
V.	**Krönungshymnen (Krönungsanthems)** . .	14	10
IV.	**Trauerhymne (Begräbnisanthem)** . . . . Chorstimmen, Clavierausz. u. Text bei Rieter-Biedermann.	11	9
VIII.	**Dettinger Te Deum** . . . . . Chorstimmen, Clavierausz. u. Text bei Rieter-Biedermann.	25	10
X.	**Utrechter Te Deum und Jubilate**	31	9
XIII.	**3 Te Deum** (in D, B und A dur)	37	12
XIII	**Lateinische Kirchenmusik**	38	12
	Instrumentalmusik.		
I.	**Sämmtliche Clavierstücke**	2	12
VII.	**Concerte für Orchester**	21	12
IX.	**12 Orgelconcerte**	28	12
X.	**12 große Concerte für Streichinstrumente** . Die Orchesterstimmen hierzu bei Rieter-Biedermann.	30	15
XIX.	**Kammermusik. 37 Sonaten und Trios für Violinen, Flöten oder Oboen, mit Baß** . . . Dieser Band enthält in den 6 Sonaten für 2 Oboen und Baß Händel's seltenste Compositionen, aus seinem 11. Lebensjahre.	27	15
	Kammermusik für Gesang.		
XX.	**Sämmtliche 22 italienische Duette und 2 Trios. Zweite, vervollständigte Ausgabe** . . .	32	12
	Opern. (In chronologischer Folge herausgegeben.)		
XVII.	**Admeto**	73	9
XIV.	**Agrippina**	57	9
IX.	**Alcina**	86	12
XVII.	**Alessandro**	72	10
XIII.	**Almira**	55	10
XIV.	**Amadigi**	62	9
XXI.	**Arianna**	83	10
XXI.	**Ariodante**	85	12
XXII.	**Arminio**	89	10
XXII.	**Atalanta**	87	10
XX.	**Ezio**	80	10
XV.	**Flavio**	67	10
XVI.	**Floridante**	65	10
XV.	**Giulio Cesare**	68	10
XIX.	**Lotario**	77	10
XIV.	**Muzio Scevola**	64	9
XXI.	**Orlando**	82	10
XXI.	**Ottone**	66	12
XIX.	**Partenope**	78	10
XVI.	**Pastor Fido**	59	10
XX.	**Poro**	79	10
XV.	**Radamisto**	63	12
XVII.	**Riccardo**	74	10
XIV.	**Rinaldo**	58	10
XVI.	**Rodelinda**	70	10
XIII.	**Rodrigo**	56	9
XVII.	**Scipione**	71	10
XV.	**Silla**	61	10
XVIII.	**Siroe**	75	10
XX.	**Sosarme**	81	10
XVI.	**Tamerlano**	69	10
XIV.	**Teseo**	60	9
XVIII.	**Tolomeo**	76	10

Sämmtliche Bände sind im Ganzen wie auch einzeln zu beziehen, und zwar gebunden durch Breitkopf und Härtel in Leipzig, broschirt durch den unterzeichneten Cassirer. Preis des Jahrgangs (2—5 Bände) ℳ 30; der einzelnen Bände à ℳ 9—15.
Ueber den Beitritt zur Subscription ertheilt nähere Auskunft die

Verlagsbuchhandlung von Wilhelm Engelmann in Leipzig,
Cassirer der Gesellschaft.

Leipzig, October 1882.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährlicher Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die propalteue Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 27. December 1882. **Nr. 52.** XVII. Jahrgang.

Ausgegeben im März 1884.

Inhalt: Die Erfindung des accompagnirten Recitatives durch Alessandro Scarlatti. — V. F. Červený in Königgrätz und sein Reich von Blechblasinstrumenten. (Mit 27 Abbildungen.) — Deutsche Musiker in Schweden. Von Dr. A. Lindgren. II. J. G. Naumann. (Schluss.) III. J. M. Kraus. IV. G. J. Vogler. — Bernhard Gugler. — Carl Emil v. Schafhäutl. — Franz von Holstein's Liedercompositionen. — Unvollendete Aufsätze dieser Zeitung. — Nachwort des Herausgebers. — Anzeiger.

Die Erfindung des accompagnirten Recitatives durch Alessandro Scarlatti.

Die Einführung des accompagnirten, d. h. mit vier Saiteninstrumenten begleiteten Recitativs in die Bühnenmusik, und damit in die Musik überhaupt, wird dem älteren Scarlatti zugeschrieben. Seine Erfindung ist freilich noch nie genau definirt; die Angaben darüber sind vielmehr höchst unbestimmt. Dies bezieht sich zunächst auf das Aeusserliche, auf Werke und Daten. Man bezeichnet eine Oper Namens Teodoro von Jahre 1695 als das Werk, welches die erwähnte Neuerung enthalten soll. Niemand hat diese Oper gesehen oder die Erfindung bezeugt.

Scarlatti hat wirklich ein solches Werk geschrieben; es heisst aber Teodora, nicht Teodoro, oder mit vollem Titel »*La Teodora Augusta*« und ist im Jahre 1693 componirt. Mir glückte es, die Musik in einer gleichzeitigen Handschrift aufzufinden, welche diese Angaben enthält. Die Oper »Teodora Augustae kam schon 1685 in Venedig auf die Bühne mit Dom. Gabrieli's Musik, und 1687 in Bologna mit Perti's Zusätzen und Aenderungen; noch 1695 fand eine Aufführung in Turin statt. Es war also hinsichtlich des Textes oder Stoffes ein populäres Stück, an welchem sich verschiedene Componisten versuchten. In der Handlung kommt die Scene vor, welche später durch die Kaiserin Maria Theresia in die Geschichte eingeführt ist, dass die Fürstin ihren kleinen Sohn auf den Armen dem Volke zeigt und dadurch dasselbe zum Kriege entflammt. Was nun Scarlatti's Musik anlangt, so ist in derselben ein begleitetes Recitativ der angedeuteten Art überhaupt nicht zu finden. Demnach ist diese Oper bisher nicht nur irrthümlich betitelt und datirt, sondern auch ohne Grund zu einer geschichtlichen Berühmtheit erhoben.

Dadurch möchte man nun veranlasst werden, denen beizustimmen, welche die Erfindung des accompagnirten Recitatives dem Alessandro Scarlatti überhaupt und zwar schon deshalb absprechen, weil dasselbe zu seiner Zeit, ja bereits vor ihm, allgemein vorhanden war. Die Thatsache ist nicht zu bestreiten; schon ein Blick auf Lully's und Purcell's Compositionen bezeugt dieselbe. Aber eine genauere Kenntniss lehrt zugleich, dass dies doch etwas Anderes ist, als das, was man im folgenden Jahrhundert unter einem accompagnirten Recitativ verstand; denn letzteres besitzt eine formell abgeschlossene feste Form, die dem Recitativ Lully's und seiner Zeit und Vorzeit fehlt, deutet daher auf Jemand, der dasselbe zuerst mit einem Stempel versah, welcher dann von den folgenden Componisten als Norm betrachtet wurde. Und ich habe nie bezweifelt, dass nach seiner ganzen Art und Kraft *Alessandro Scarlatti* dieser Mann gewesen ist und dass er den Versuch schon in seiner früheren Periode gemacht hat; mit anderen Worten, ich habe immer geglaubt, dass für die auf uns gekommene Nachricht über seine Erfindung wirklich ein thatsächlicher Grund vorhanden war. Nachdem sich die Angabe hinsichtlich der »Teodora Augustae als Irrthum erwies, konnte es sich also für mich nur darum handeln, das Vermisste in einer anderen Scarlatti'schen Oper zu suchen, und zwar in einer noch im 17. Jahrhundert geschriebenen.

Das früheste Werk dieser Art von Scarlatti, welches mir zu Gesichte kam, ist in einer gleichzeitigen Handschrift betitelt:

La Rosaura
Melodrama del Sig^r. Alessandro Scarlatti.

Die erwähnte Handschrift befindet sich im Britischen Museum (Add. MSS. 14,167). Dieselbe ist undatirt und um 1690 geschrieben. Gleichzeitig nenne ich sie, weil die Musik aus demselben Jahre stammen dürfte. Auch bei Rosaura handelte es sich um eine beliebte Handlung für die damaligen Theater. Eine Rosaura erschien 1689 in Venedig und Brescia, verändert in Bologna 1692 und anderswo; gleichfalls 1689 kam in Wien eine Oper Rosaura heraus, die einen anderen Componisten und sogar einen anderen Dichter hatte. Welchen dieser beiden Texte Scarlatti aufs neue in Musik setzte, vermag ich nicht anzugeben, es dürfte aber wohl noch zu entscheiden sein. Für uns kann hier zur Feststellung der Zeit der Composition genügen, dass »Rosaura« in den Jahren 1689—1692 die Theater lebhaft beschäftigte, denn in jene Zeit weist uns auch die ganze Fassung der Musik. Das Werk hat den beschriebenen Umfang der Opern, die in den Jahren 1680—1690 geschrieben wurden und die offenbar Scarlatti's Vorbilder waren. Vieles zeichnet er ihnen mit Glück nach, aber Einiges auch so, dass man die Nachahmung als solche nicht verkennen kann. Dies lässt sich u. a. bei den strophischen Liedern bemerken, von denen drei in Rosaura vorkommen. Sie sind recht hübsch, namentlich das erste »*In quei bei lumi*« Act I, Sc. 4; aber die Melodien sind nicht eigentlich liedmässig, sondern ganz arienhaft gehalten. Hätte Scarlatti sich völlig frei gefühlt, so würde er hier also nicht Lieder, sondern Arien geschrieben haben. Aber Lieder standen im Text, und einige meisterhafte Sätze solcher Art zierten die besten damaligen Opern.

Die Arien haben meistens die reifere Dacapo-Gestalt, unter-

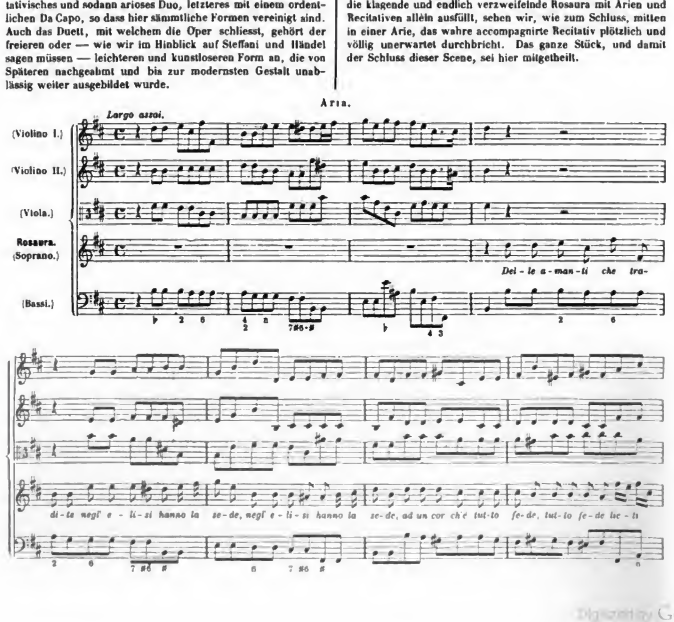
Digitized by Google

scheiden sich aber nicht merklich von denen seiner Zeitgenossen. Schon der Anfang zeigt dies. Zwei Takte Recitativ beginnen das Werk, worauf eine kleine, von kleinen vierstimmigen Zwischenspielen durchflochtene Arie einsetzt. Aehnlich haben viele andere Stücke ritornell-artige Instrumentalspiele, die während des Gesanges pausiren, welcher nur vom Basse und vom Cembalisten begleitet wird. Der ganze erste Act verläuft in einer Weise, die Scarlatti's Vorgängern und älteren Zeitgenossen wesentlich gleich ist; Melodiebildung, Begleitung, Gesangschmuck, Arienform, Recitativ, alles ist so ziemlich dasselbe. Dabei gewährt es nun ein besonderes Vergnügen, die Züge wahrzunehmen, die von dem bisherigen musikalischen Gesichte der Zeit abweichen — und diese sind es, welche dem Werke seinen eigentlichen Werth verleihen. Das Duett gegen Schluss des ersten Acts zwischen Celindo (Tenor) und Rosaura (Sopran) »*Son fedele — Son delusa*« hat ein kleines Recitativ zur Einleitung und endet in einem zweistimmigen Recitativ, deutet also, wenn auch erst schüchtern, die freier dramatisch gehaltenen Duette der späteren neapolitanischen Schule an, für welche Scarlatti die ersten wirksamen Vorbilder lieferte. Ein noch reicheres Beispiel dieser Art erscheint im zweiten Acte (Sc. 3) und wird von denselben Hauptpersonen gesungen; ein einfaches Recitativ des Celindo leitet es ein, darauf folgt recitativisches und sodann arioses Duo, letzteres mit einem ordentlichen Da Capo, so dass hier sämmtliche Formen vereinigt sind. Auch das Duett, mit welchem die Oper schliesst, gehört der freieren oder — wie wir im Hinblick auf Steffani und Händel sagen müssen — leichteren und kunstloseren Form an, die von Späteren nachgeahmt und bis zur modernsten Gestalt unablässig weiter ausgebildet wurde.

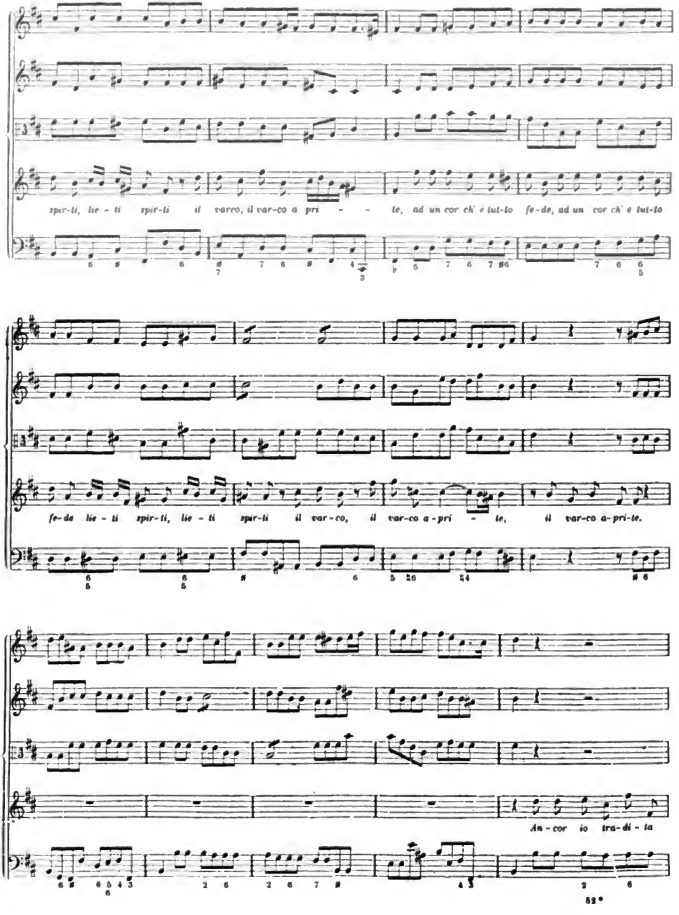
Aber wichtiger, als die genannten Duette, sind andere Sätze dieser Oper. Dem zweiten Duett vorauf geht eine Arie der Rosaura in E-moll: das Largo $^4/_4$ wird durch ein Andante $^{12}/_8$ als Mitteltheil abgelöst, worauf jenes Largo als Vorder- und Hauptsatz wiederkehrt, aber nicht ein einfaches da Capo macht, sondern recitativisch abbricht und so in die folgende Scene verläuft. In der vorausgehenden ersten Scene dieses zweiten Actes spricht Rosaura ihre schmerzliche Unruhe »*Che pena che dolore*« etc. noch in herkömmlicher Weise arios aus, obwohl dies Worte sind, die von späteren Componisten immer recitativisch gegeben wurden. Wird hier also gleichsam die Grenzscheide sichtbar zwischen dem alten Arioso und dem neueren accompagnirten Recitativ, so muss man zugleich sagen, dass Scarlatti dieselbe nicht überschritten, mithin die Möglichkeit, welche der Text ihm bot, nicht benutzt hat und insofern hinter seinem Dichter zurückgeblieben ist. Aber das hier anscheinend Versäumte holte er später vollauf wieder ein. Der Hauptreiz dieses kleinen Werkes liegt eben darin, dass dem Tonsetzer mit jedem Acte der Muth zu wachsen scheint, und zwar in denjenigen Aeusserungen, die im Dramatisch-Musikalischen über das Bisherige hinausschritten.

Erst der dritte Act bringt in seiner letzten Hälfte dasjenige, worauf es uns eigentlich ankommt. In der achten Scene, welche die klagende und endlich verzweifelnde Rosaura mit Arien und Recitativen allein ausfüllt, sehen wir, wie zum Schluss, mitten in einer Arie, das wahre accompagnirte Recitativ plötzlich und völlig unerwartet durchbricht. Das ganze Stück, und damit der Schluss dieser Scene, sei hier mitgetheilt.

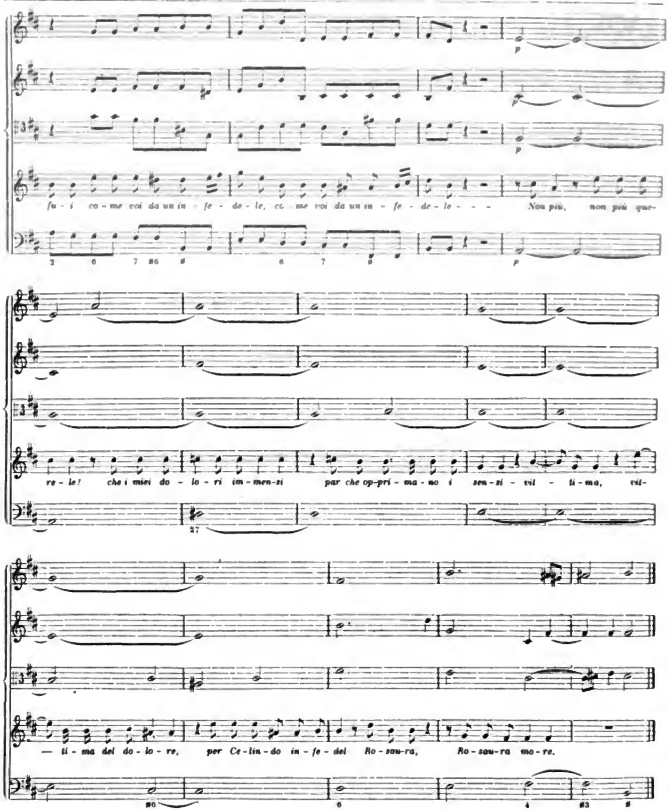
Aria.



Digitized by Google



Digitized by Google



So etwas war bisher in keiner Oper geboten. Es lässt sich also wohl begreifen, dass dieser kühne Versuch einen unauslöschlichen Eindruck auf die Hörer machte und deshalb auch in der Erinnerung haften blieb. Stellte sich doch das Unerwartete zugleich so schön, so musikalisch ergreifend und so natürlich vor! Wie sollte man ihm also nicht sofort Heimathsrecht zuerkennen? — Nachgeahmt wurde es anfangs freilich sehr selten, selbst von Scarlatti — was meiner Ansicht nach daher

Digitized by Google

rührte, dass es hier als ein Aeusserstes der Seelenerregung auftrat und deshalb längere Zeit auch nur für eine derartige Situation passend befunden wurde. Aber auch hierin liegt, dass Scarlatti mit seinem Wagniss ein Wegweiser wurde und etwas ganz Anderes lieferte, als das bisherige ungeklärte Gemisch von Recitativ und Arioso.

Hiermit glaube ich nun das Stück gefunden zu haben, an welchem sich die Tradition von Scarlatti's Erfindung des accompagnirten Recitativs bildete, und zugleich dürfte damit der Sinn dieser Erfindung genügend definirt sein.

Die historische Wichtigkeit und der musikalische Werth dieser kleinen Oper veranlassten mich, Hrn. Robert Eitner auf seine Anfrage nach einem passenden Scarlatti'schen Werke zunächst diese Rosaura zur Herausgabe vorzuschlagen. Die Freunde der älteren Opernmusik werden das Werk also demnächst in Hrn. Eitner's Sammlung älterer Opernpartituren gedruckt vor sich haben.

Chr.

V. F. Červený in Königgrätz und sein Reich von Blechblasinstrumenten.

Von

Prof. Dr. v. Schafhäutl.

Wir haben es hier mit einer in der Welt sehr wohl, in den musikalischen Zeitungen beinahe unbekannten grossartigen Fabrik musikalischer Instrumente zu thun, die in ihrer Leistung und dem neuen Weg, den sie bahnte, wohl einzig dasteht. Sie hat uns eine ganz neue Welt von Blechblasinstrumenten geliefert, mit einer Mannigfaltigkeit von Tonfarben, gegen welche selbst das Saitenquartett oder -Quintett farblos dasteht. Dieses neue Reich von Blechblasinstrumenten in ihrer ganzen Fülle und Mannigfaltigkeit nahm seinen Ursprung wenige Jahre vor der Mitte dieses Jahrhunderts, nämlich im Jahre 1842.

Die erste Trompete in unserer historischen Zeit war wohl die Tritonschnecke *), sie besteht aus einer konischen Röhre, die aber, wie bei allen Schnecken, spiralförmig zusammen gewunden ist. Die Schale dieser Schnecke wird oft 45 Centimeter lang. Die Spitze der Schale ist beim vorrückenden Alter sehr häufig abgebrochen und bietet da ein natürliches Mundstück. Man findet auf antiken Gemälden den Triton, einen Sohn des Neptun, gewöhnlich in Begleitung seines Vaters Neptun, mit seiner Tritonschnecke, in die er bläst, das aufgeregte Meer beruhigend. Davon hat unsere Schnecke den Namen Schnecke des Triton erhalten, in dessen Mund man sie immer fand. Noch bedienen sich die Tataren bei und da solcher Schnecken als Kriegstrompeten. Auch in Ceram, der grössten Insel aus der Amboina-Gruppe, benutzen die Alforesen diese Schneckenschalen als Kriegstrompeten, indem sie in die oberste Windung ein Loch hineinschneiden und da die Schale anblasen. Neben diesen Schalen wurden Thierhörner, hohle Zähne vom Narwal gebraucht. Es sind alles einfache konische Röhren, die oben angeblasen ihrer Form halber einen durchdringenden, weithin vernehmbaren Ton geben, der im Stande ist, die weit von einander entfernt liegenden Truppen zusammen zu rufen; denn ich habe nachgewiesen, dass sich die Kraft des Tones bei Lippenspreschinstrumenten allgemein verhalte wie die Dicke der vibrirenden Luftsäule und wie die Fläche, durch welche die Tonwelle in die Luft dringt. Die Blasinstrumente der Hebräer waren nur verlängerte Thierhörner; Thierhörner, selbst ein Ochsenhorn gebrauchten die Jäger zu ihren Rufen, und unser Cornetto (Zinken), ein kleines Hörnchen, wurde noch bis zu Anfang des Jahrhunderts gebraucht. Es gab mittlere und hohe Zinken, die Basszinke bildete unser Serpent. Es ist nahezu 2 Meter lang, ohne Mundstück, ein Conus aus Holz von 10,8 Centimeter Weite unten. Es ist also so lang, dass es ein Mann nicht handhaben kann, da es länger ist als ein Mensch im Durchschnitte.

Erst der Canonicus von Auxerre, *Edmard Guillaume*, kam auf den Einfall, das lange Rohr schlangenartig zu krümmen, so dass die sechs Grifflöcher, von denen es an der Seite durchbohrt war, in den Bereich der beiden Hände kamen, während das Mundstück an den Mund des Bläsers reichte.

Es wurde schlangenförmig in zwei gleichen Längenhälften aus zwei Bohlen von Nussbaumholz herausgeschnitten, ausgehöhlt und dann die zwei gleichen Hälften zusammengeleimt, zuletzt mit Leder überzogen, dass die beiden Hälften fest aneinander halten blieben, wenn Speichel in die Röhre kam.

Die Röhre unseres Fagotts, der aus dem Serpent hervorgegangen, auch von gleicher Länge ist, nämlich 2,6 Meter (8 Fuss) hat man einfach über der Mitte zusammengefaltet, die Messingröhre, welche den Anfang des Fagotts bildet, schlangenförmig dem Mund zu gebogen, das S genannt, so dass das Fagott nur noch 1,3 Meter (4 Fuss) lang ist.

Das Instrument hatte, wie alle alten Blasinstrumente, blos 6 Grifflöcher für die diatonische Scala, von denen drei auf der ersten untersten Krümmung des Serpents (der sogenannten Feldschlange) für die Finger der rechten Hand, die drei anderen für die Finger der linken Hand an der zweiten der ersten entgegengesetzten Krümmung der Schlange angebracht waren.

Wir sehen, die sechs Grifflöcher sind in zwei Partien vertheilt, jede zu drei Grifflöchern. In jeder Partie steht ein Grifloch von dem anderen ca. 5 Centimeter entfernt — die beiden Partien sind aber durch einen Abstand von 32 Centimetern von einander getrennt, obwohl, wie es natürlicher erscheint, zwischen beiden Partien auch nur der gewöhnliche Zwischenraum von 5 Centimetern stattfinden sollte, denn die Töne der Scala folgen ohne Unterbrechung gleichmässig aufeinander.

Der Grundton des Serpents war das grosse *G*; der gewandte Bläser konnte aber noch zwei Töne unter dem Grundtone mittelst seiner Lippen hervorbringen, nämlich das *F* und *E*. Vom *a* an sprang die Luftsäule in die Octave bis *g*¹ über, die indessen nur durch einen »gepressten« Ton erhalten werden konnte.

Alle ausgesprochen konischen Röhren haben die Eigenschaft, durch kesselförmige oder Rohrmundstücke angeblasen, den Grundton anzugeben, der ihrer Länge entspricht, dagegen geht die Theilung in Aliquottheile schwieriger von statten, da die Aliquottheile im Conus von verschiedener Länge und deshalb bald länger, bald kürzer werden; denn wenn der Schwingungsknoten einer cylindrischen Pfeife in der Mitte der Röhre liegt, so rückt er im konischen Trichter, vom Kerne aus gemessen, über die Mitte hinauf und zwar, wie ich nachgewiesen habe, verkehrt, im Verhältniss der Quadrate des Durchmessers der Pfeife in der Mitte und des Quadrates des Durchmessers der oberen Mündung.

Červený war es, der systematisch diesen Conus seiner Röhre zu Grunde legte, indem er die Kunst erfand, konisch Messingröhren in allen beliebigen Verhältnissen und Dimensionen aus einem Stücke zu ziehen. Červený's neue Instrumente unterscheiden sich von denen der Blechblasinstrumente des vergangenen Jahrhunderts dadurch, dass sie den Grundton angeben, der ihrer Länge entspricht, während unsere Trompeten und Hörner noch einmal so lang gemacht werden müssen. Ich habe deshalb schon vor 28 Jahren in einem Berichte über die musikalischen Instrumente in der Allgemeinen deutschen Industrie-Ausstellung in München vom Jahre 1854, IV. Abschnitt S. 170 vorgeschlagen, unsere gegenwärtigen Blechblasinstrumente in Halb-Instrumente und Ganz-Instrumente

*) Linné nennt sie Murex Tritonium, Lamarck: Tritonium variegatum.

Digitized by Google

einzutheilen. Zu den Halb-Instrumenten gehören alle unsere früheren Blechblasinstrumente, Trompeten, Hörner etc. Wir sehen, die Blechblasinstrumente, bei welchen beide Lippen fungiren, reichen aus der grauen Vorzeit bis zu Anfang dieses Jahrhunderts unverändert in ihrer einfachen Urkraft bis zu uns herauf. Sie charakterisiren die Zeiten, aus welchen sie in unsere Hände kamen, in ihrer Kraft, Macht, in ihrer ernsten grossen Würde. Der hebräische Priester blies zum Gottesdienste, verkündete mit seiner Tuba die Stunde des Tages und der Nacht. Die Kriegstrompete ermuthigte das feurige Schlachtross, das Horn im Kriege leitete die Actionen der Truppenkörper (später Flügelhorn) und rief unter dem Getümmel der fürstlichen Parforce-Jagden die in dem Walde zerstreuten Jäger zusammen; selbst die Jagdhunde, die Rüden, commandirte das Jagd-Cornett.

An fürstlichen Höfen war die Trompete das allgemeine musikalische Jubelinstrument, gewöhnlich aus Silber gebaut. Der Trompeter lud zur Tafel des Mittags und Abends; Trompeter zogen unter Paukenschlägen auf Rossen jedem fürstlichen Festzug voraus, führten die glänzenden Ritter zum Turniere, Trompeten begleiteten den Fürsten zu seiner Braut und mit Sourdinen in den Trompeten die Leiche des Landesherrn zu Grabe. Die Hoftrompeter gehörten zum fürstlichen Haushalt, und unser bayerischer Hof unterhält noch vier Hoftrompeter und einen Hofpauker.

Man kannte eigentlich im 15. Jahrbundert in Deutschland nur drei Arten von Trompeten:

1. die Feldtrompete (tuba campestris),
2. die Clarela, Hochtrompete, und
3. das Thürmerhorn, die tiefste Trompete.

Als sich die Harmonie immer mehr zu entwickeln begann, vereinigten sich Trompeter mit ihren Trompeten verschiedener Stimmung zu einem Chore; sie bildeten eine Zunft, zugleich mit den Paukern, von Gesetz geschützt, mit Privilegien, und Kaiser Ferdinand II. war der erste, welcher 1623 der Zunft der Trompeter viele Privilegien ertheilte. Diese Zunft stand zu ihrer Zeit in hoher Achtung, ebenso die Künstler auf der Trompete. Der Italiener *Hon. Fantino* war als künstlicher Trompeter, der die ganze Scala auf seiner Trompete blies, durch ganz Italien berühmt, und man erzählt mit grosser Bewunderung von dem Spiele Fantino's, den unser Hieronymus Frescobaldi, überaus lieblich, auf der Orgel des Cardinals Bourges begleitete.

Nachdem bei fortschreitender Entwicklung der Civilisation das menschliche Gefühl weicher, schlaffer wurde, begann sich auch die Musik mehr zu entwickeln und sich in ihren mannigfaltigen Formen den mannigfaltigen Nüancen des verfeinerten Gefühles anzuschmiegen, und da war es natürlich, dass man auch die Instrumentalmusik mehr in das Bereich des Gesanges zu ziehen anfing und deshalb auch unablässig an der Vervollkommnung der musikalischen Instrumente arbeitete.

Wir sehen, die Blasinstrumente, bei welchen beide Lippen fungiren, haben sich vorzüglich als kriegerische und Jagd-Instrumente durch Jahrtausende in ihrer Einfachheit und unvollkommenen Besonderheit erhalten, bis sie erst mit Anfang dieses Jahrhunderts nach vielen misslungenen Versuchen immer weiter geführt und nach der Mitte dieses Jahrhunderts auf einen so hohen Grad der Vollendung gebracht worden sind, dass an die Stelle der Kriegstrompeten und Jagdhörner mit ihren mangelhaften Naturscalen eine Reihe und ein Complex von Blechblasinstrumenten getreten ist, die unser Saitenquartett, dabei aber in der ganzen Eigenthümlichkeit ihres Toncharakters, ihrer Tonfarbe repräsentiren.

Wir haben z. B. in Červený's Baroxyton, das unsern Saiten-Contrabass repräsentirt, ein 16füssiges *Dis*, im Phonikon Červený's ein 16füssiges *G* durch die ganze chromatische Scala bis zum dreigestrichenen *a*. Ja, Červený hat ein Quartett aus seinen neuen Cornetts zusammengestellt, die ein charakteristisches Seitenstück zu unserm Saitenquartett bilden, und er hat auf Wunsch des Kaisers Alexander III. von Russland noch einen tiefen Bass dazu erfunden, der unsern Contrabass repräsentirt, daher Contrabass-Cornett genannt, das schon durch seine Leichtigkeit und seinen geringen Umfang sich merkwürdig von den übrigen Contrabass-Instrumenten unterscheidet. Schon in ihrem ersten Ansehen bilden diese fünf Cornett-Instrumente in ihrer verhältnissmässig abnehmenden Grösse zu einander einen gewissermaassen ästhetischeren Anblick, besser noch als unser Contrabass, das Violoncell, die Bratsche und die Violine. Ueberhaupt sind alle Metall-Blasinstrumente in einer ganz neuen verbesserten, auf einem wissenschaftlichen Princip gegründeten Form aus der Červený'schen Fabrik im letzten Jahrzehnte hervorgegangen.

Die Blech-Blasinstrumente gehören einer eigenen Art von akustischen Instrumenten an. Ich möchte sie Lippen- oder Sprech-Schnarrwerke nennen: denn das Instrument, welches den Ton in diesem Instrumente erzeugt, das sind die zwei Lippen; sie vibriren in der entgegengesetzten Weise, in welcher die zwei Blättchen des Fagott- oder Hoboe-Mundstücks vibriren. Sie vibriren in eben der Weise, wie wenn man z. B. Wasser in den Mund nimmt und in feinen Tropfen wieder aus dem Munde herausspritzt. Das Volk nennt dies humoristisch: einen spanischen Nebel machen.

Je weniger breit derjenige Theil der Lippe ist, den man wirken lassen will, desto höher wird der Ton; je breiter der Theil der Lippe ist, der schwingen soll, desto tiefer wird der Ton. Diese verschiedene Breite wird durch das sogenannte Mundstück bestimmt. Ein Ring, der an die Lippe gedrückt wird und also die Breite des Theiles der Lippe bestimmt, der schwingen soll, dieser Ring verläuft sich in eine halbkugelförmige Vertiefung, der Kessel genannt, oder verjüngt sich wie beim Horn bis zum Durchmesser der Hornröhre, dass die Lippen ungehindert schwingen können. Aus diesem Kessel geht die vibrirende Luft durch eine Oeffnung im Grunde des Kessels in das Blasinstrument selbst. So z. B. beträgt die Oeffnung des Mundstückes bei der c-Trompete 16,5 mm, die Länge der schwingenden Lippe ist deshalb ebenso gross, während bei den tiefen Blasinstrumenten, welche unsern Contrabass repräsentiren, das Mundstück 2,5 Centimeter weit ist. Die Schwingungszeit der vibrirenden Lippe wird regulirt durch die stehenden Schwingungen der Luftsäule im Instrumente, mit welchem das Mundstück verbunden ist.

Bei keinem musikalischen Blasinstrumente, vor Allem mit kesselförmigem Mundstück spielen die beiden Lippen eine so grosse, ja die Hauptrolle; sie sind das eigentliche Wesen, das Leben, die Seele des tönenden Instrumentes, ja bei der Trompete z. B. hat auch die Zunge mitzuwirken; der Zungenstoss bildet das Charakteristische der Trompete. Bei der Flöte bringt schon die eine Lippe Seele in die todten Noten des Flageolets und der Blockflöte; allein sie können den Tönen ihres Instrumentes nur Ausdruck und Gefühl verleihen — den Ton, durch die Grifflöcher bedingt, nur wenig erhöhen und vertiefen. Bei den eigentlichen Blasinstrumenten mit kesselförmigen Mundstücken bilden die Lippen zum grossen Theil die Scala selbst. So haben wir z. B. bei unserm oben beschriebenen Serpent nur sechs Grifflöcher, also eine diatonische Scala von sieben Tönen; aber die Lippen bewirken noch mehrere tiefere Töne unter dem Naturton unseres Instrumentes. Die neuen Serpents gaben das Contra-*B*, konnten aber noch wenigstens zwei Töne tiefer blasen, nämlich das *A* und *G*; über die Octave hinaus kann das Instrument wenigstens noch sieben Töne der Scala hervorbringen. Das Serpent hat, wie wir bereits gesehen, sechs

Digitized by Google

Grifflöcher in zwei Gruppen vertheilt. Von den ersten drei Grifflöchern liegt eins 5,4 Centimeter entfernt, dagegen ist die nächste Serie von Grifflöchern, d. h. das dritte Griffloch vom vierten im Ganzen 32 Centimeter entfernt und trotz dieser sechsmal grösseren Entfernung des dritten vom vierten als die des ersten vom zweiten und die des zweiten vom dritten, beträgt der Unterschied, wenn man das dritte Griffloch nach dem vierten öffnet oder schliesst, nur einen halben, höchstens bis einen ganzen Ton. Mersenne sagt, er wolle die Erklärung dieser sonderbaren Erscheinung einem glücklicheren Genie überlassen.

Das Räthsel wäre leicht zu lösen gewesen. Mersenne hatte selbst alle seine damals üblichen Basblasinstrumente mit derselben Stellung der sechs Löcher gezeichnet. Die drei unteren Grifflöcher, welche für die Finger der linken Hand gebohrt sind, stehen immer in einer bemerklichen Entfernung von den oberen drei Grifflöchern ab, welche der Finger der rechten Hand zu decken hat.

Die Grösse der Grifflöcher, welche, wie schon der Name sagt, die Finger zu decken haben, sind natürlich von einer solchen bestimmten Grösse, dass sie der Finger vollkommen verschliessen kann.

Das Griffloch soll die Röhre des Instrumentes oder seine Länge verkürzen, also höher stimmen, nämlich den unter dem Griffloche liegenden Theil des Luftkegels des Instrumentes unthätig machen; das würde jedoch nur nahezu gelingen, wenn das Griffloch so gross als der Durchmesser der Röhre wäre. Wenn wir jedoch ein kleines Griffloch, das durch einen Finger oder auch durch eine Klappe verschlossen werden soll, in die Röhre des Instrumentes bohren, so wird die Wirkung des unter dem Griffloche liegenden Luftkegels nur theilweise vernichtet, er wirkt noch immer vertiefend auf die Luftsäule des Instrumentes. Das Griffloch muss also so lang in die Höhe gerückt werden, bis der unter dem Griffloche liegende Luftkegel der Röhre auf die darüber liegende Luftsäule so gewirkt hat, dass die gesammte Vibrationszeit bis zur Schwingungszahl des verlangten Tones erhöht geworden, also vermehrt worden ist.

Dass die Luftsäule nämlich unter dem offenen Griffloch noch weiter schwingt, mit der gesammten Luftsäule des Instrumentes, beweisen die sogenannten Gabelgriffe an der alten Flöte und der gedrückte sentimentale Ton des Instrumentes, der namentlich von der Zeit des Werther her so viele Liebhaber zählt, dass der lebendige frische Ton der Böhm'schen Flöte, deren Grifflöcher an Grösse beinahe dem Durchmesser der Bohrung gleich kommen, anfangs nur schwierig als Flötenton anerkannt werden wollte. Darum liegt auch zum grössten Theil die grosse Entfernung des dritten vom vierten Griffloche an unserm Serpent.

Dadurch ist auch das Räthsel Mersenne's gelöst. Das unterste Griffloch der oberen Dreiflöchergruppe ist 32 Centimeter von dem obersten der untersten Gruppe entfernt — das obere Griffloch hat also eine retardirende Luftsäule von 32 Centimeter hinter sich, während das oberste Griffloch der untersten Gruppe von dem nächsten unter ihm liegenden nur 5,4 Centimeter entfernt ist und ebenso von dem weiter hinter ihm liegenden wieder um 5,4 Centimeter entfernt liegt.

Bei einer gespannten tönenden Saite giebt die Hälfte der Saite die Octave. Bei der Pfeife ist dies nicht der Fall; denn die Pfeife, wenn sie in ihrer Mitte abgeschnitten wird, hat nun in Bezug auf die um die Hälfte verkürzte Länge einen doppelt so grossen Durchmesser oder eine doppelt so grosse Weite erhalten; sie wird also deswegen an und für sich tiefer stimmen, das Griffloch also schon deshalb höher gesetzt werden müssen. So sind unsere Fagotte im Durchschnitte etwa $2^1/_2$ Meter lang, die Hälfte wäre also $1{,}3$ Meter; an dieser Stelle möchte man meinen, sollte der Fagott die Octave geben; allein das Griffloch, welches die Octave ertönen lässt, liegt über $44^1/_2$ Centimeter höher gegen das Rohrmundstück zu.

Gerade bei unserm Serpent zeigt sich die ganze Macht des kesselförmigen Mundstückes; denn das Serpent gehört zu den unvollkommensten Blasinstrumenten des vergangenen Jahrhunderts. Bei seinen sechs Grifflöchern mussten erst die Lippen eine eigentliche reine Scala hervorbringen.

Die Stellung der Grifflöcher über einander an der Seite des Instrumentes hängt von der Form der Bohrung des Rohres und vom Verhältniss des Durchmessers des Bohrloches zum Durchmesser der Bohrung ab.

Je geringer der Durchmesser des Griffloches ist, desto höher muss es an dem Instrumente hinaufgerückt werden; je grösser das Griffloch ist, desto tiefer kommt es an dem Instrumente zu stehen. Man hat es deshalb innerhalb gewisser Grenzen ganz in seiner Gewalt, die Grifflöcher höher hinaufzurücken, wenn man sie kleiner macht. Bei Anwendung von Klappen, welche die Löcher bedecken, wie das Böhm bei seiner neuen Flöte zuerst gethan, kann man natürlich die Grifflöcher beinahe so gross als den Durchmesser des Instrumentes nehmen, so dass der Ton so frei klingt, als wenn das Instrument bis zu diesem Tone abgeschnitten worden wäre.

Deshalb erklärt La Borde: Der Bläser dieses Serpents muss das feinste musikalische Ohr besitzen, seine Töne bald durch Anspannen, bald durch Nachlassen der Lippen zu vertiefen oder zu erhöhen suchen. Will er mit einem andern Instrumente blasen, so muss er die Tonhöhe des zu begleitenden Instrumentes wohl untersuchen, um seine Lippen nach der Tonhöhe des zu begleitenden Instrumentes zu reguliren, namentlich die Töne *d*, *dis* etc. mit dem zu begleitenden Instrumente in Einklang bringen.

Wegen der eigenthümlichen Tonbildung durch die beiden Lippen, durch welche Tonbildung sich diese Art von Instrumente charakterisiren, habe ich diese Instrumente Lippen- oder Sprech-Schnarrwerke genannt.

Sie gehören eben darum zu den am schwierigsten zu erlernenden musikalischen Instrumenten; denn der Bläser hat hier seine Töne nicht gebildet vor sich, wie z. B. auf dem Clavier oder der Clarinette — der Bläser muss sie auf seinem Instrumente selbst schaffen; ein gutes, gebildetes, musikalisches Gehör ist daher bei einem Bläser von Biech-Blasinstrumenten das erste Erforderniss.

Die vibrirende Luftsäule im Instrumente bildet entweder einen Conus, dessen enges Ende der Lippe zugekehrt ist, oder eine enge cylindrische Röhre, die sich zuletzt erweiternd immermehr in ein Conoid verläuft. Ein Zwanzigstel der ganzen Röhrenlänge unter der Hälfte der cylindrischen Röhre fängt sich dieser untere Theil des Instrumentes langsam zu erweitern an, bis er sich beinahe plötzlich 4 Centimeter vom untern Ende angefangen rasch zu einem Trichter mit einwärts gebogenen Seiten erweitert, deshalb Schalltrichter, Schallbecher, Stürze genannt. Bei vielen Metall-Blechinstrumenten erweitert sich das Rohr vom Anfange bis zum Ende langsam regelmässig zu einem Conus, wie z. B. beim Flügelhorn, dagegen bei der Trompete geht diese Erweiterung beinahe plötzlich rasch von statten. Diese Form bedingt ihren brillanten schmetternden Charakter; dagegen erhalten wir durch die rationelle Erweiterung des Instrumentes eine merkwürdige Kraft und Fülle des Tones. Der Ton im cylindrischen Theil der Trompete ohne Schallbecher ist unbedeutend, nur in der Nähe wahrnehmbar; die hölzernen Sourdinen, welche bei Trauermärschen in den Schallbecher der Trompeten gesteckt werden, liefern schon einen schlagenden Beweis. Erst wenn sich der Querschnitt der in der Röhre schwingenden Luftsäule erweitert, wächst der Ton mit dem Querschnitte, und am Ende, wenn der grösst-

Digitized by Google

mögliche Querschnitt seine Schallwellen in die Luft sendet, wird der Schall zum Trompetenschall.

Bei tönend schwingender Luftsäule hängt natürlich die Stärke des Schalls von der tönenden Masse ab, welche die Tonwellen aus dem Schallbecher sendet. So ist der Schall in der hohen C-Trompete 81mal grösser, als ihn die Lippen im Mundstück erzeugen.

Von der Länge eines Blasinstrumentes hängt unter den bekannten Verhältnissen die relative Höhe des Tones ab, die Fülle des Tones von der Dicke der vibrirenden Luftsäule; dagegen die Kraft des Tones von der Fläche, unter welcher die Tonwelle in die Luft tritt.

Ich muss hier wieder erinnern, was bisher nicht bekannt war, dass die relative Kraft des Tones oder der Schallwelle, welche aus der Pfeife tritt, von der Grösse der Pfeifenöffnung abhängt, aus welcher die Schallwelle in die Luft tritt. Bei gleichbleibendem Verhältnisse der Kraft, welche den Ton erregt, hängt der quantitative Ton immer von der Höhe der Pfeife ab.

Bei zwei Pfeifen, bei welchen alle tonerregenden Verhältnisse gleich sind, welche nämlich dieselben Verhältnisse im Aufschnitt, denselben gleichen Zufluss der Luft erhalten, hängt die Kraft des Tones lediglich von der Kreisfläche ab, durch welche die Schallwellen in die Luft treten.

Bei zwei Orgelpfeifen, welche dieselbe Länge, dieselbe Weite am Aufschnitt, dieselbe Kernspalte besitzen, hängt die Stärke des Tones nur von der obersten Kreisfläche ab, durch welche die Tonwellen in die Luft treten. Die Kraft desselben Tones, hier ohne seine Tonhöhe zu ändern, wächst, je mehr sich der Pfeifenkörper nach oben kegelförmig erweitert. Derselbe Ton nimmt immer mehr und mehr an Kraft ab, ohne seine Tonhöhe zu ändern, je mehr sich die Pfeife kegelförmig zusammenzieht.

Bei einer verkehrt konischen Pfeife wächst der Ton so lange, als die wachsende Divergenz der Seiten noch einen musikalischen Ton möglich macht oder die Existenz einer ebenden Tonwelle innerhalb der Grenzen des Pfeifenkörpers möglich ist.

Wir finden dies im Leben selbst so häufig bestätigt. Wir hören das Gerassel eines Wagens, der auf der Strasse z. B. vor der gewöhnten Durchfahrt eines Palastes vorbeifährt, auf der Strasse zwischen dem Wagen und dem Thore des Gebäudes in gewohnter Weise. Stehen wir in der Durchfahrt selbst, so wird das Gerassel so stark, dass wir den Wagen neben uns rollen zu hören glauben, und das Gerassel wächst an Kraft, je höher, weiter und länger die gewöhnte Durchfahrt ist.

Die Schallbecher sind deshalb bei allen röhrenförmigen Blech-Blasinstrumenten nothwendig, bei welchen die erste erregende Tonwelle aus den Lippen strömt und eine bedeutende Kraft ausübt; nur darf das Instrument keine Seitenöffnungen haben; denn mit der Seitenöffnung und der Zahl dieser Seitenöffnungen verschwindet die Wirkung des Schallbechers immer mehr. Den schönsten Beweis giebt uns die Clarinette. Die Clarinette erhält durch den Schallbecher vier Register. Das erste Register, wenn alle Klappen geschlossen sind, ist das sogenannte Schalmei-Register oder, wie oft in der Partitur steht, Chalumeau. Hier ist der Schallbecher in seiner vollen Wirkung. Je mehr Grifflöcher geöffnet werden, desto mehr verliert der Schallbecher an seiner Wirkung. Nach der ersten Octave wirkt der Schallbecher nur noch schwach, und hier beginnt das zweite Register, und da wirkt der Schallbecher nur noch durch vier Töne der Clarinettscala bemerklich.

Beim dritten und vierten Register bei der Schallbecher seine Wirkung ganz verloren. Wenn wir mit dem Grundtone der Clarinette *e* anfangen, endet das Schalmei-Register mit der Octave e^1 und begreift die Töne f^1 g^1 a^1 b^1. Das dritte beginnt mit h^1 c^2 bis c^3; das vierte beginnt mit d^2 durch die ganze Octave bis zum d^4. Daher ist die Stürze bei allen Blech-Blasinstrumenten mit Klappen nur bei den untersten Tönen von Wirkung, z. B. bei dem Klappen- oder Kenthorn, gerade so wie bei den Clarinetten. Blech-Blasinstrumente mit Klappen kommen auch mehr und mehr ausser Uebung.

Eine interessante Erläuterung über die Wirkung des Schallbechers liefert uns Červený's Schallhorn — es ist eine Art Baryton. Červený hat aber den Schalltrichter oben wieder kugelförmig zusammengezogen, wie dies beim Becher des sogenannten englischen Horns der Fall ist, so dass die Oeffnung wieder kleiner wird, so wie eben der Durchmesser war, da, wo er sich am Ende des Instrumentes in die Kugel des Schallbechers auszuweiten beginnt. Der Ton des so kräftigen Barytons ist dadurch äusserst weich und milde geworden, tonvoll, aber ohne das Durchdringende des gewöhnlichen Barytons.

Bei den ersten Metall-Blasinstrumenten unserer Zeit war der grösste Theil der Messingröhre cylindrisch, nur am Ende begann die Röhre konoidisch zu werden und breitete sich zuletzt zu der sogenannten Stürze aus, wie unsere alten Jagdhörner beweisen und die ältesten Trompeten. Erst Červený verstand es, die Röhre seiner Metall-Blasinstrumente durch den grössten Theil ihrer Länge und zuletzt ganz konisch und zwar aus einem Stücke zu ziehen, und schon dadurch gewann sie an Fülle des Tones, den man unter gleichen Umständen bei allen gleichen Blasinstrumenten vermisste, obwohl dadurch wieder neue Schwierigkeiten anderer Art entstanden, welche Červený gleichfalls glücklich bemeisterte.

Alle Metall-Blasinstrumente, Lippen-Schnarrwerke, geben im Allgemeinen ihre Töne nur dadurch, dass sich die Luftsäule fort und fort in immer gleiche Theile theilt, in die sogenannten Aliquottheile, wie bei den Orgelpfeifen durch Labien angeblasen. Die Luftsäule in der cylindrischen Röhre theilt sich bei starker Pressung der Lippe zuerst im cylindrischen Rohre in vier gleich lange Theile, sobald die Trompete oder das Horn ihren eigentlichen Grundton angeben, den aber nur höchst selten Bläser zur Ansprache bringen können. Beim weitern Spiele der Lippen theilt sich die tönende Luftsäule in acht Theile, welche die Octave des Grundtones geben, welcher der ganzen Länge der Röhre entspricht. Es ist dies die Octave des Grundtones, die man eigentlich bei unserer Trompete, Waidhorn als Grundton benutzt, den wir z. B. *C* nennen wollen. Wenn sich bei starker Anspannung der Lippen die Luftsäule in zwölf gleiche Theile theilt, so erhalten wir die Quinte *G*. Theilt sich die Luftsäule in 16 Theile, so erhalten wir die Octave vom sogenannten Grundton der Trompete, nämlich c. Theilt sich die vibrirende Luftsäule in 24 Theile, so erhalten wir *g*, und dies ist der eigentliche Grundton, von dem man im Orchester Gebrauch macht.

Die vibrirende Saite theilt sich in

$\frac{1}{1}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{7}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{9}$	$\frac{1}{10}$	$\frac{1}{11}$	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{13}$ aliquote Theils
C	*c*	*g*	*c*	*e*	*g*	*b*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13 Schwingungszeiten.

An einer tönenden cylindrischen Luftsäule finden wir beim Erscheinen des Grundtons die Luftsäule in zwei gleiche Theile getheilt, die durch eine ruhende Luftschicht in der Mitte ihrer Länge geschieden sind. Man kann also unter diesen Umständen die Anzahl der Schwingungsknoten in einer solchen Luftsäule durch die obigen Schwingungszahlen ausdrücken. Wir haben beim Grundton einen Schwingungsknoten, bei der Octave zwei Schwingungsknoten u. s. w.

Man sieht, die Töne rücken immer näher zusammen, je kleiner die Aliquottheile werden. Die erste Theilung der Saite in zwei Theile giebt uns die Octave, und nur bei Lippenblasinstrumenten gelingt es, diesen grossen Sprung durch die Quinte zu vermitteln. Erst in der zweigestrichenen Octave treten die

Digitized by Google

Töne so nahe zusammen, dass sie unsere Scala bilden; allein auch da ist die Quarte zu hoch, sie ist mehr *fis* als *f*; dagegen die Sexte und Septime zu tief.

Dies ist indessen die eigentliche Lage, in welcher die Trompeten, Hörner etc. im Stande sind, eine Melodie zu blasen, wie sie z. B. Händel oft von seinen Trompeten fordert. In unseren Tagen, wo die Trompeten mehr als Tonfarben benutzt werden, ist unter hundert Trompetern nicht Einer im Stande, diese Töne rein zu blasen.

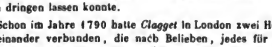
Man sieht, die Hörner, Trompeten konnten mit ihrer mangelhaften Scala nie in eine andere Scala und andere Stimmung gebracht werden als in die, welche der Grundton angab. Man musste deshalb für jede Stimmung ein besonderes Horn bereit halten. Das erste Horn stimmte *E* (die früheren bei der Jagd gebrauchten Waldhörner stimmten *Es*), und man hatte dazu Hörner, die *F*, *G* und *B* stimmten. Wegen der Kostspieligkeit kam man auf den naheliegenden Gedanken, an das hohe Horn Rohrstücke anzustecken, um es so zu verlängern und also tiefer zu stimmen. Da diese angesetzten Rohre immer länger wurden, je tiefer man das Instrument stimmen wollte, so wand man auch diese Ansatzstücke wie das Horn selbst kreisförmig zusammen, weshalb diese Stücke in der gewöhnlichen Sprache Krummbogen oder einfach Bogen hiessen, die man an die obere Oeffnung des Horns steckte und auf diese erst das Mundstück. Da mit jedem Schritt weiter in die Tiefe die Ansatzstücke länger werden mussten, so musste man sie, um sie handhaben zu können, in mehrere Windungen krümmen. Setzte man diese Aufsätze oder Krummbogen alle mit einander zusammen vereinigt auf das Horn, so konnte man das Horn sogar um eine Octave vertiefen. Denn die Hörner und Trompeten bestanden früher aus einer geraden Röhre, die so lang war, dass sie auf eine Unterlage gelegt oder beim Umzuge von einem Manne auf der Schulter getragen werden mussten, wenn sie der Hornist benutzen sollte. Der Gebrauch dieser Hörner war deshalb sehr beschränkt. Die Alten hatten schon in einen Halbkreis gekrümmte Hörner; die Kunst, das Rohr zu krümmen, war aber wieder verloren gegangen; denn Röhren aus Silber oder Messing liessen sich nicht krümmen, ohne sbzuknicken. Da kam ein Instrumentenmacher in Paris 1660 auf den Einfall, seine Hornröhren mit Blei auszugiessen; nun liessen sie sich vorsichtig biegen und in jede Form bringen. Hatte die Röhre ihre Kreisform erhalten, so schmolz man das Blei vorsichtig und liess es wieder aus der Röhre herauslaufen.

Erst in den neuesten Zeiten kam man auf den glücklichen Gedanken, diese verschiedenen Aufsatzbogen mit einem einzigen Horn und mit einander zu verbinden, so dass man die Tonwellen aus dem Mundstücke einfach durch das Horn oder zuerst durch jeden beliebigen Ansatzbogen und dann erst ins Horn dringen lassen konnte.

Schon im Jahre 1790 hatte *Clagget* in London zwei Hörner mit einander verbunden, die nach Belieben, jedes für sich, durch ein einziges Mundstück angeblasen werden konnten. Das eine Horn, das längere, stimmte *d*, das zweite *es*. Ein Ventil, wie man es in der neuesten Zeit braucht, mit einem Drücker versehen, leitete, wenn man es seitwärts drückte, die Tonwelle des Mundstückes, statt in das *d*-Horn, in das *es*-Horn.

Abt Vogler hat im Finale seiner Symphonie aus C-dur blos die distonische Scala als Thema benutzt. Kein Horn konnte natürlich die diatonische Scala angeben. Vogler benutzte deshalb zwei Hörner in *F* und *G*.

Der Bass hatte die absteigende Scala

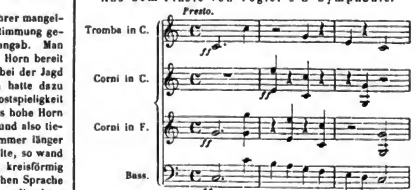


Zur Ausführung dieser Scala standen ihm im *F*-Horne der Dreiklang $\overline{c}$–$\overline{a}$–$\overline{f}$, im G-Horne der Dreiklang $\overline{h}$–$\overline{g}$–$\overline{d}$ zu Gebote. Diese zwischen einander geschoben, gaben die Scala

$$\overline{c}\ \overline{a}\ \overline{f}\ \overline{c}$$
$$h\ g\ d.$$

Es fehlte noch das $\overline{e}$, das durch die *C*-Trompete ersetzt wurde, wie die folgende Partitur deutlich zeigt:

Aus dem Finale von Vogler's C-Symphonie.



Dieser Mühe, zur Herstellung einer Scala zwei Hörner und eine Trompete verwenden zu müssen, wurde man, wie schon bemerkt, durch die Ausführung der sogenannten Maschine überhoben, welche alle Krummbogen mit sich verband, und durch sie war es möglich, wie schon bemerkt, die Tonwellen aus dem Mundstück nach Belieben durch das Naturhorn, oder durch den ersten, zweiten, dritten, oder durch den zweiten und dritten Bogen, oder durch alle drei Krummbogen gehen zu lassen.

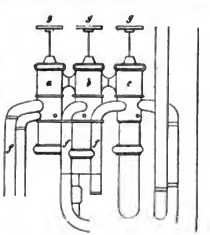


Fig. I.

Die Krummbogen des Naturhorns sind hier beim Schritt durch einen Halbton lang gezogen zu einer Art Gabel gebogen, Fig. IV *ggg* — beim Schritt durch einen Ganzton in einfacher, zunehmend in die Länge gezogener Windung am Horne befestigt, Fig. IV *iii*, da ihre beiden Enden immer nach einander mit demselben Pistoncylinder oder mit demselben Walzencylinder verbunden werden müssen.

Die sogenannte Maschine besteht gewöhnlich aus drei neben einander angebrachten Ventilen, Fig. I *a b c*. Der Hauptheil der Maschine besteht aus einem kurzen Cylinder aus Messing, den im Querschnitt Fig. II zeigt und welcher rechtwinklig auf seine Achse zweimal von krummen Röhrchen durchbohrt ist. Ihre Windungen liegen um einen Quadranten der Peripherie des

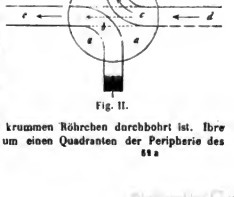


Fig. II.

Digitized by Google

Cylinders auseinander. Diese Röhrchen sind von der Röhre des Instrumentes gleichsam eine Fortsetzung. Dieser doppelt durchbohrte Cylinder, den die Mechaniker Piston nennen, bewegt sich in einem äussern dicht anschliessenden Cylinder luftdicht und wird in demselben auf- und niedergeschoben wie der untere Theil der Zugposaunen.

In die äussere Hülse, in welcher sich der Piston auf und nieder bewegt, mündet von der linken Seite der Anfang der Hornröhre *d*, auf der rechten Seite die Fortsetzung des ganzen Hornes *e*. Man sieht in der Figur, der tönende Luftstrom, der aus dem Mundstücke von der Seite *d* kommt, wird nun nach rechts abgeleitet und wird gezwungen, durch den absteigenden Krummbogen zu gehen, aus welchem er auf der linken Seite wieder zurückkehrt und nach rechts abgeleitet in das Horn *e* zurückkehrt. Etwas tiefer darunter, etwa 15 mm, ist der Cylinder von einer geraden Röhre durchbohrt, die nur eine Fortsetzung der Hornröhre ist, wie die punktirten Linien in der Figur I anzeigen. Eine Spiralfeder im untern Theile des äussern Cylinders drückt den Piston in die Höhe, so dass die einfache gerade Röhre, von welcher der Piston unten durchbohrt ist, mit der Hornröhre communicirt. Oben aus dem Piston steigt als Verlängerung seiner Achse ein Draht empor mit einem Knopfe, *g*, *g*, *g*, auf welchen sich der Finger legt. Will der Spieler einen Krummbogen benutzen, so drückt er den Knopf und mit ihm den Piston so weit nieder, bis die doppelte Durchbohrung *b c* mit dem Hornröhre communicirend als Fortsetzung derselben gilt.

Statt des Pistons bedient man sich in neuerer Zeit ebenfalls eines sehr niedern Cylinders, der in derselben Weise doppelt durchbohrt, sich jedoch um seine Achse dreht, also nicht mehr auf- und abgeschoben wird. Er ist gleichfalls doppelt durchbohrt, aber in anderer Weise. Die durchbohrenden Röhren sind nun in einem flachen Bogenstück gekrümmt nach Fig. III *A* und *B*. Sie sind wieder Fortsetzung der Hornröhre *b*, *c*, *d*. Dreht man das kurze Cylinderchen oder Rädchen *A* um

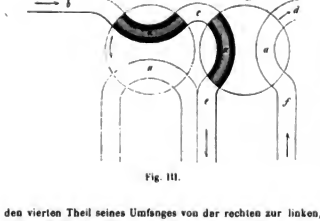


Fig. III.

den vierten Theil seines Umfanges von der rechten zur linken, so kommt die Oeffnung der Röhre *a* über die Mündung der Röhre *e* zu stehen. Die Röhrenstöckchen im Rädchen erhalten nun die Stellung in Fig. *B*, d. h. die tönende Luftsäule wird nun genöthigt, durch den Krummbogen *e* hinab und durch den andern Theil des Krummbogens *f* wieder herauf durch den zweiten Canal wieder in die Fortsetzung der Hornröhre *d* zu treten. Wie in der Zeichnung I und IV zu ersehen, sind gewöhnlich drei Gabelbogen an einem Instrument mit einander verbunden.

Die Pistons-Schubventile werden blos mittels des Fingers niedergedrückt oder geschoben; eine Spiralfeder unter dem Piston in der Hülse drückt den Piston wieder in seine ursprüngliche Stellung empor, wo er die vibrirende Luftsäule ungehindert in das Naturhorn ziehen lässt.

Die Cylinderventile werden statt des Drückers durch Tasten mittels eines Stechers um den vierten Theil ihres Umfangs gedreht. Die Walzenmaschine kann und darf überhaupt nur an dem obersten Theile der Röhre der Blasinstrumente angebracht werden; sie kommt deshalb immer innerhalb der Windung des Blasinstruments, d. h. zwischen der äusseren Windung desselben zu liegen, Fig. IV *a*, *b*, *c*. Bei den Pistons kann man die Achse der Pistons mit ihrem Knopfe so weit verlängern, bis sie ins Bereich der äussersten Windung und der Finger kommt.

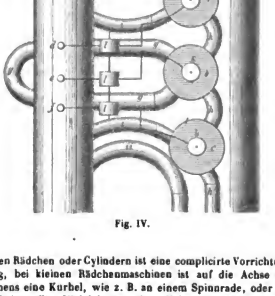


Fig. IV.

Bei den Rädchen oder Cylindern ist eine complicirte Vorrichtung nöthig, bei kleinen Rädchenmaschinen ist auf die Achse des Rädchens eine Kurbel, wie z. B. an einem Spinnrade, oder ein Scheibchen, Fig. IV *k k k*, gesteckt. Ueber der Kurbel ist an der äussersten Windung eine Taste *d e f* befestigt, die sich um ihre Achse niederdrücken lässt. Um die Achse ist in einem Federhause *l l l* eine Uhrfeder gewunden, welche die niedergedrückte Taste wieder in die Höhe hebt und in ihre alte Lage bringt. Das Ende der Taste ist hinter der Achse rechtwinklig abgebogen und drückt mit diesem Ende einen Stift nieder, der an seinem anderen Ende mit der Kurbel oder dem Scheibchen *k k k* verbunden ist. Drückt man die Taste nieder, so schiebt das Stäbchen die Kurbel des Rädchens und somit das Rädchen um den vierten Theil des Umfanges des Rädchens abwärts in der Richtung des Pfeils Fig. III *A* und die beiden Oeffnungen der Durchbohrung des Rädchens kommen nun mit den Oeffnungen des Krummbogens in Verbindung, Fig. III *B e f*.

Diese sogenannte Maschine ist von ausserordentlicher Wichtigkeit für unsere gegenwärtige, so glänzende und gleissende Farbenmusik herangewachsen. Durch sie sind unsere Metallblasinstrumente zu einer Vollkommenheit gebracht worden, die sie den Holzblasinstrumenten ebenbürtig macht, ja sie bieten uns einen so ausserordentlichen Reichthum in den verschiedensten Tonfarben und Tonnüancen, die wir mit unseren Holzblasinstrumenten nie erreichen können, und darum sind sie in ihrer ausserordentlichen Mannigfaltigkeit integrirende Theile unseres modernen Orchesters geworden.

Eines Schubventiles hatte sich schon, wie wir gesehen, Charles Clagget bedient; aber erst der ursprünglich deutsche *Joseph Meifred*, Hornvirtuose und Lehrer des Horns am Pariser

Digitized by Google

Conservatorium, gest. 1867, hatte eigentlich die drei Schubventile an seinem Horne angebracht; nur gebrauchte er, da seine Ventile den Durchmesser der Hornröhre hatten, statt für jeden Krummbogen ein Ventil, deren zwei, das eine, welches niedergedrückt der vibrirenden Luftsäule den Weg in den Krummbogen öffnete, das andere, welches den Strom aus dem Krummbogen wieder in die Hornröhre zurückleitete.

Der ausgezeichnete Blasinstrumentenmacher *Adolph Sax* gab seinen Ventilen einen grösseren Durchmesser und seinen grossen Pistons, wie wir gesehen, eine horizontale doppelte Durchbohrung; er verwandelte also die zwei Ventile Meifeld's in eines, wie wir sie bei unseren Luftpumpen längst gebraucht, und begründete dadurch unsere gegenwärtige Maschine mit Pistons.

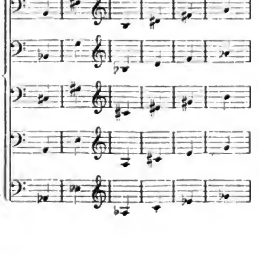
Man erhält mit den drei Ventilen und ihren Drückern oder Tasten sechs Scalen. Bei dem *D*-Horn z. B. haben wir die Naturscala in *D*. Sie heisst:

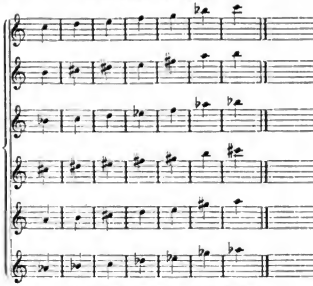
d a d fis a c d e fis g a c d.

Drückt man den ersten Hebel nieder, benutzt also den ersten Bogen, so wird das Horn um einen Ton tiefer, man erhält nun die Scala *C*; drückt man den zweiten Hebel, giebt es die Scala des *Cis*-Hornes, drückt man den dritten Hebel nieder, so bekommen wir die *H*-Scala. Verbindet man den ersten und dritten Hebel mit einander, also den *C*-Hebel mit dem *H*-Hebel, so haben wir eine Verbindung von zwei Tönen mehr, nämlich die *A*-Scala.

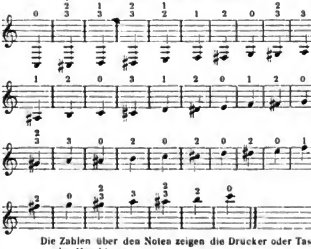
Verbinden wir die drei Hebel mit einander, so erhalten wir die *As*-Scala.

Die drei Hebel schreiten nämlich mit einander immer um einen ganzen und einen halben Ton in die Tiefe, vom *D* aus durch *Cis* nach dem ganzen Ton *H*, fügen wir also zur Stimmung des dritten Hebels *H* noch den ganzen Ton hinzu, so sind wir im *A*, und einen halben Ton weiter gelangen wir zum zweiten und dritten der zwei Hebel, also alle drei mit einander verbunden ins *A*. Jede dieser Scalen hat ihre eigenen Halbtöne, welche den übrigen Scalen fehlen, und so erhalten wir durch die drei Hebel eine vollkommen chromatische Scala, die natürlich aus den sechs Veränderungen dieser Krummbogen einfach ausgewählt und zusammengesetzt wird, wie die nachstehende Notentabelle lehrt.





Scala des B-Hornes mit der Maschine.



Die Zahlen über den Noten zeigen die Drücker oder Tasten der Maschine an.

So benutzte nämlich Adolph Sax, früher in Paris, die Idee des Pariser Hornisten Meifeld und verwandelte die zwei Ventile für jeden Ton in eins, indem er den Durchmesser seines Schubventils vergrösserte und dasselbe mit zwei Canälen durchbohrte, also die beiden Ventile in eins verwandelte. Sax brachte dann solche Schubventile an seinem Horn und den übrigen Blechblasinstrumenten an.*) Schon *Carl Joseph Sax*, der Vater Adolph's, machte eine Reihe von Versuchen, die besten Verhältnisse bei Verfertigung der Blasinstrumente aufzusuchen, und setzte dabei sein Vermögen zu. Der Sohn Adolph baute auf den Versuchen seines Vaters fort, benutzte vor allem die drei Pistons an seinen Instrumente, wodurch er eine ganz chromatische Scala erhielt — und dies ist eigentlich sein wahres Verdienst. Diese drei Ventile brachte er an allen seinen Instrumenten an und schuf eine Menge modificirter Blechblasinstrumente, denen er seinen kurzen Namen versetzte. So haben wir von 1843 an ein kleines Saxhorn, ein Saxhorn in *B*, ein Tenor-, ein Baryton-, ein Bass- und ein Contrabass-Saxhorn, ein Saxophon; unter den gewöhnlichen Blechblasinstrumenten Posaunen, Cornets à Piston, Trompeten etc., die er alle mit seinen Pistons versah. Die Instrumente von Adolph Sax

*) In Oesterreich erfand Prof. Keil am Prager Conservatorium der Musik im Jahre 1836 die erste Cylindermaschine. Die Erfindung verkaufte er an Jos. Fel. Riedel in Wien, der sie privilegirte.

Digitized by Google

verbreiteten sich rasch in Frankreich, alle Musikkörper der Armee wurden mit den Instrumenten von Sax versehen.

Die Erfindung des Sax wurde, auch ausserhalb Frankreichs, überall, wo Blechblasinstrumente gebaut wurden, mit Jubel aufgenommen. Die Instrumente des Sax selbst aber erfreuten sich in Deutschland keiner brillanten Aufnahme; die Qualität ihres Tones war bei den Deutschen nicht beliebt.

Die Maschine ermöglicht es, dass z. B. auf dem Horn die ganze chromatische Scala hervorgebracht werden kann; allein die Reinheit gewisser Töne dieser Naturscala hängt von zwei Hauptbedingnissen ab: von der Stellung der Maschine am Rohre des Blechinstrumentes und von der Form der Röhre selbst.

Der Reinheit der Scala im Ventilhorn halber setzte der ehemals berühmte Blechblasinstrumentenmacher *Leopold Uhlmann* in Wien (im Jahre 1854) unter die Scala seiner Blechblasinstrumente nothgedrungen folgende Zeichen bei, welche, um immer rein zu blasen, genau beobachtet werden mussten. Töne, welche durch etwas Treiben des Athems höher gestimmt werden müssen; Töne, welche durch starkes Nachlassen des Athems entweder theilweise oder ganz gebildet werden müssen; Töne, welche durch starkes Treiben des Athems entwader theilweise oder ganz gebildet werden müssen. Daher kam es, dass an das gewöhnliche Instrument gewöhnte Bläser auf den ganz rein gestimmten Instrumenten Červený's gewisse Töne immer unrein wiedergaben, weil sie gewohnt waren, z. B. bei dem Ophikleid in *F* die Töne *H, C, Cis* mit schwachem, mit abgeschwächtem Athem zu blasen.

Wenzel Franz Červený.

Es war der tüchtige Bläser aller Blechblasinstrumente und zugleich Fabrikant von Metallblechblasinstrumenten zu Königgrätz bei Prag, *Wenzel Franz Červený*, der seine Blechblasinstrumente nach einem neuen Princip zu construiren anfing. Während die Messingrohre der früheren Blechblasinstrumente immer cylindrisch von engem Durchmesser sich erst später oder gar zuletzt konisch zu erweitern begannen, gab er seinen Blechblasinstrumenten eine viel regelmässigere weitere konische Form; die tönende Luftsäule war deshalb voluminöser, die Töne darin voll, dick und klingend. Allein damit erwuchs eine kaum zu überwindende Schwierigkeit in Bezug auf die Construction der sogenannten Maschine und auf die Stelle des Rohres, an welcher die Maschine angebracht werden musste. Während die Schwingungsknoten in einer cylindrischen Pfeife in der Hälfte der Pfeifenlänge oder in regelmässigen Unterabtheilungen liegen, rücken die Schwingungsknoten in einer nach oben sich erweiternden Röhre aus der Mitte nach oben, und ich habe bereits entwickelt, dass die Länge oder Höhe der konischen Pfeife zu der Höhe, in welcher sich der Schwingungsknoten von dem Kerne an gerechnet in der Pfeife findet, sich zu einander verhalten wie das Quadrat des grössten oberen Durchmessers der Pfeife zum kleinsten über dem Kerne.

Die konischen weiten Röhren geben ihren eigentlichen Grundton, den man bei gewöhnlichen Blechblasinstrumenten nie hört, sehr leicht an, dagegen erhält man die hohen Aliquottheile nur schwierig oder in gewöhnlicher Weise gar nicht, während man bei den gewöhnlichen Blechblasinstrumenten, Horn und Trompete, den Grundton gar nicht berücksichtigt, dagegen die hohen Aliquottheile der Scala sehr leicht erhält.

Der Ton, die Klangfarbe der neueren Ganzinstrumente ist deshalb eine andere, vollere, eigenthümliche gawarden, mit unserem gegenwärtig musikalisch gewöhnten Gefühle im vollsten Einklang sich befindend, die anders geworden sind als zur kräftigeren Zeit des verflossenen Jahrhunderts. Unser Serpent z. B. stammt aus den alten Zeiten. Der Serpent wurde, seit ihn der Kanoniker Ed. Guillaume 1590 tragbar in Schlangenform gebracht, in Frankreich vorzüglich in den Kirchen zur Begleitung des Chorales gebraucht (ich habe ihn z. B. noch in den dreissiger Jahren im Dome zu Lyon gehört), auch bei den Militärmusiken sah ich ihn noch in meiner Jugend verwendet. Dies Instrument allein ist ein Beweis, wie sehr sich das musikalische Ohr mit der Zeit verändert hat. Mersenne (1640) bewundart dies Instrument, und wenn er auch sagt, dass der so kräftige Ton zwanzig Sänger beherrsche, so kann er, von einem Knaben angeblasen, durch die süsse Zartheit seiner Töne den zartesten Gesang, des Sängers lebende Stimme nachahmen. Anders H. Berlioz, 230 Jahre darnach. Er ist wüthend über die Wildheit des Instruments. »Der in der That barbarische Ton dieses Instrumentes«, sagt er, »hätte viel besser zu dem blutigen Gottesdienste der Druiden, als zum Katholicismus gepasst, ein ungeheuerliches Denkmal des Verstandes und der Geschmacks- und Gefühlswahrheit, welche seit unvordenklichen Zeiten über den Gebrauch der Tonkunst beim Gottesdienste in unseren Tempeln entschieden habe.«*)

Unsere Zeit hat aus dem für den sel. Berlioz so schrecklichen barbarischen Instrumente durch Červený ein Instrument gebaut, wie es Mersenne vor 230 Jahren gehört. Das Serpent der neuesten Zeit hat Červený Phoniken genannt.

Zugleich nahm Červený seit dem Jahre 1843 mit der Maschine aus den bisher üblichen Piston-Cylindern bestehend, eine neue Umformung, eine grosse Verbesserung vor, die er im Jahre 1873 zur Vollendung brachte und ein Patent dafür erhielt. Es gelang endlich Červený, die Cylindermaschine in liegender Form herzustellen, wie er selbst sagt. Mit dieser Walzenmaschine, wie er sie nennt und auf der Londoner Ausstellung 1850 noch nicht gefunden, gelang es ihm endlich 1873 seiner Walzenmaschine die lange gesuchte Vollendung zu geben und sie bei der Wiener Ausstellung zur Geltung zu bringen.

Die Hebelverbindung des Tastens mit der Peripherie der Walze oder des Rades kam nicht selten bald in Unordnung. Um diesem Uebel abzuhelfen, erfand der ältere Sohn Červený's, *Jaroslav*, eine höchst sinnreiche Vereinfachung des sonst complicirten Hebelmechanismus in der Art, dass der Finger direct mittelst eines Stechers auf das Schaibchen oder den Krummzapfen der Achsen der Walze wirkt. Der Tasten liegt also gerade über der Walze, die non auf den ersten Theil des Rohres gestellt ist, während das Federhaus des Hebels, das mit dem Tasten verbunden, die Walze wieder in ihre alte Stellung zurückzieht und an der ehemaligen Stelle der Walze steht. Dabei hat er eine einfache Vorrichtung zur beliebigen Spannung der Uhrfeder angebracht, welche den Hebel und die Walze wieder in ihre alte Stellung zurückführt, wenn der Finger darüber nachlässt. Ausserdem hatte er die sich drehende Walze konisch geformt, wobei eine Feder sie in ihre Lagen drückte, so dass sie auch bei dem längsten Gebrauche nie undicht werden kann. Die Figur V zeigt Červený's neueste Walzenmaschine, drei Walzen unten mit ihren Drückern darüber, welche von drei Federhäusern ausgehen, welche die Drücker heben und dadurch die Walzen wieder zurück drehen.

Fig. V.

Die Stelle, an welcher eigentlich die sogenannte Maschine

*) Berlioz konnte ausser dem Serpent noch manches andere Besitzthum der älteren Tonkunst nicht aussteben, z. B. Orgeln und Fugen. Als er einmal in Cherubini's Gegenwart äusserte »ich mag die Fugen nicht leiden« — erwiederte dieser: »Sein Sie unbesorgt, die Fuge mag Sie ebenfalls nicht leiden.« *Chr*

Digitized by Google

angebracht werden musste, war bei diesen weiteo Röhren ausserordentlich schwierig zu finden, um die Maschine so zu construiren, dass alle Töne der ganzeo chromatischeo Scala reio erschienen, was vor Červený nie der Fall war.

Auch die Hörner, Trompeten etc. mit der Maschine pflegte man durch aufgesetzte Krummbogen oocb tiefer zu stimmen. Červený erfand seine Tonwechseimaschine.

Červený's „Tonwechsel".

Ein Triumph des Scharfsinoes unseres Meisters ist der Tonwechsel*), patentirt im Jahre 1846, den er so seinen tiefen Instrumenten, dem Harmoniebass, Cornon, Bombardon angebracht hat; hier stellt er die successive Communication der Hauptröhre mit drei bis fünf Tonbogeo her, und der Hahn muss deshalb wenigstens von vier krummen Oeffnungen durchbohrt sein, welche etwa folgende Stelloog haben könnten:)|(

Die Zahl der möglicheo Verbindungen mittels dieses Tonwechsels ist immer gleich der Aozahl der Röhren, von welcheo er durchbohrt ist, weoiger einer. So lässt ein Tonwechsel mit zwei Röhreo nur eine Verbindung zu, einer mit 3 Röhren zwei, einer mit 4 Röhreo drei, einer mit 5 Röhren vier, eioer mit 6 Röhren fünf, einer mit 7 Röhren sechs. Natürlich muss dann mit der Zahl der Röhren der Wechsel oder das Rad immer einen grösseren Durchmesser erhalten.

Die Hauptsache ist, dass der Rand des Rades immer in eine Anzahl von gleichen Theilen getheilt wird, so dass die Röhrenöffnungen gleich weit von einander zu stehen kommen. Die Tonbögen werden daon im Kreise gabelförmig mit ihren Oeffnungen in das Gehäuse des Rades befestigt, und es werden da immer vier Oeffnungen so zusammen treffen, dass sie den bestimmten Tonbogen in die Hororöhre als Continuum einschalten.

Allein mittels dieser höchst sinnreichen Erfindung ist noch nicht alles getban.

Der Tonwechsel muss an der richtigen Stelle angebracht, uod das Verhältniss der Röhreodurchmesser wohl darnach abgeglichen sein, sonst stimmen die eiozeinen Töne der neuen Scala nicht mehr rein, und das war die Ursache, dass maoche Nachahmungen der Červený'schen Tonwechsel-Maschioe misslangen und so die Instrumentenmacher sich und Andere mit dem Glauben trösteten: mittelst des Tonwechsels könne keioe reine Stimmung hervorgebracht werden.

Allein Instrumente, aus der Hand des Erfioders selbst hervorgegangen, beweisen sehr leicht das Irrige dieser Meinung, und noch mehr die allgemeine Anerkennung, welche seine Instrumente bei der österreichischen, bayerischen, ja selbst spanischeo und nordamerikanischen Regierung gefunden haben.

Wenn mao beim gewöhnlichen Horn einen Bogen aufsteckt, um dasselbe z. B. um einen halben Ton tiefer zu stimmen, so tritt derselbe Fall ein, als ob mao bei gleichbleibender Länge des Instrumentes den konischen Theil des Schallbechers, welcher die Röhre tiefer stimmt, verkürzt hätte; das Horn wird dadurch etwas zu hoch werden. Deshalb ist das Gesetz in Ilinsicht auf Saitenlängen, dass sich die Töne der Scala verkehrt wie die Saitenlängen selbst verhalteo, bei Blasinstrumenten nicht mehr anwendbar. Wenn wir z. B. eio Horn annehmen, 8 Fuss oder 96 Zoll lang, das in *C* stimmt, welches 130,9 Schwingungen in der Secunde macht, und wir wünschen die Länge des Hornes für den nächst tieferen halben Ton zu erhalten, so wird die Rechnung, wenn wir die Luftsäule für eine Saite ansehen, für das *H* 101,7 Zoll geben, das heisst: man müsste eine Röhre von 5,7 Zoll ansetzen, um das *H* zu erhalten. Bei Blasinstrumenten würde aber dieser Ton, welcher bei Saiten rein stimmen muss, sich zu hoch finden, und wir müssen anstatt einer Röhre von nur 5,7 Zoll eioe solche von 6 Zoll aosetzen. In derselben Weise giebt die Rechnung für Luftsäulen: Die Röhre oder der Krummbogen

für	*B*	muss	13,5″
–	*A*	–	19,35″
–	*As*	–	26,532″
–	*G*	–	34,190″
–	*Ges*	–	42,20″
–	*F*	–	50,75″
–	*E*	–	59,85″
–	*Es*	–	69,45″
–	*D*	–	79,62″
–	*Des*	–	90,37″
–	*C*	–	101,80″ lang sein.

Der Krummbogen oder die Röhre, welche das Horn um eine ganze Octave vertieft, müsste demnach um 9,8″ länger sein, als das 8-füssige Horn selbst.

Man hat deshalb an den sogenannten Inventionshörnern einen Theil der Windung unterbrochen, und die beiden Röhrenenden zu parallelen Schenkelo aufwärts gekrümmt. Die Verbindung dieser zwei Schenkel wird nun durch ein zweites Bogenstück mit parallelen Schenkeln, Gabel genannt, hergestellt. Die parallelen Schenkel dieses Röhrenstückes bewegen sich luftdicht in den obeo beschriebenen aufwärts gekrümmten Schenkelröhren des Horoes, und so braucht der Hornist nur dieses Gabelstück hineinzuschieben, um seio Horn höher zu stimmen. Noch bemerkiicher wird der Uebelstand, wenn man zwei Krummbogeo mit einander verbiodet und auf das Instrument setzt. Wenn auch jeder Krummbogen einzeln rein stimmt: beide verbuoden erscheinen wieder zu hoch, mit Hinzufügung eines dritten wird die Stimmung noch uoreiner. Da muss denn so viel als möglich mittelst einer kleineren Röhre oder des Gabelstücks nachgeholfeo werden.

Je tiefer man die Maschine in die Hororöhre einsetzt, desto geringer wird im Ganzen der Einfluss, den die Maschine auf die Reinheit der Scala ausübt, da bei konischen Röhren meistens auch die Röhreo und die Cylinder weiter würdeo. Die Reioheit der Scala des Maschinenhornes hängt deshalb grösstentheils davon ab, dass die Maschine an den rechten Platz gesetzt und dass jede Röhre die erforderliche Weite erhalte.

Wegen der grösstentheils neuen, auf eine rationelle Basis gegründeten Bauart der Blechblasinstrumente Červený's uod der ausgezeichneten mechanischen Ausführung derselben, die alles übertraf, was zur Ausstellung gekommen, wurde dem Erfinder die grosse Denkmünze zuerkannt.

Wir wollen zuerst die früheren nenconstruirten Metallblechblasinstrumente ins Auge fassen, wie sie Červený in der allgemeinen deutschen Industrie-Ausstellung zu München im Jahre 1854 zur Geltung brachte.*)

Červený hat ein volumiuöses Verzeichoiss seiner so zahlreichen und von ihm völlig neu construirten Instrumente mit Ihren genauen Abbildungen und deren Maassstab publicirt.

Er theilt darin seine Instrumente in zwei Abtheilungen; in der ersten finden wir die Instrumente für Cavallerie- und Artillerie-Musik; in der zweiten Instrumente für Infanterie-, Jäger- und Pionier-Chöre. Wir werden unsere Angaben auf

*) Aus einem Bericht über die musikalischen Instrumente der allgemeinen deutschen Industrie-Ausstellung in München vom Jahre 1854, IV. Abschnitt, S. 478.

*) Mein Bericht über die musikalischen Instrumente in der obigen Ausstellung, IV. Abschnitt, S. 467.

Digitized by Google

dieses Verzeichniss beziehen, ohne uns streng an die Červený'sche Abtheilungsweise zu halten.

Betrachten wir zuerst das von Červený sogenannte »Baroxytone« (Fig. VI). Es giebt uns guten Aufschluss über die geniale Červený'sche Anordnung der Ventile und der daraus sich gründenden Tabulatur.

Das Baroxyton Červený's

ist ein von demselben im Jahre 1853 erfundenes Instrument, auf welches er auch ein kaiserliches Privilegium erhielt. Es vertritt die Stelle der kolossalen Bombardons und Contrabässe, die 12, 16 bis 32 Fuss lang und so weit gemacht wurden, dass sie zuletzt kaum mehr transportabel waren. Dazu kommt noch, dass das Blasen dieser kolossalen Instrumente der Gesundheit in hohem Grade nachtheilig wird. Es müssen die Lungen in die grösstmögliche Thätigkeit versetzt werden, um eine 32 Fuss lange Luftsäule in stehende Schwingungen zu versetzen. Es wird mit jeder Contraction der Lungen denselben eine unglaubliche Menge Wassergas entzogen; der Bläser fühlt sich bald wie von einem Sirocco ausgedörrt, und es ist natürlich, dass er verleitet wird, den Mangel an Wasser im Organismus auf eine andere Weise zu ersetzen und seine Erschöpfung durch geistige Getränke zu vertreiben.

Fig. VI.

Červený's Baroxyton ist das erste 16füssige Blechblasinstrument mit Kessel, dessen Röhre nur 8 Fuss lang ist; dagegen mag es wohl das verhältnissmässig weiteste aller ähnlichen Instrumente sein. Was der Luftsäule an Länge mangelt, das ist ihr an Weite zugegeben.

Es ist elliptisch weit gewunden, so dass es nur 28 Zoll Höhe besitzt, und der weite, starke und lange Schallbecher ist nach oben gewendet.

Die Windungen der vier Krummbögen sind alle nach oben gerichtet. Da, wo die Luft aus der Maschine in den stark konischen Theil der Hauptröhre übergeht, ist eine Klappe angebracht, welche gleichfalls Červený ausgedacht hat, und die, so einfach der Gedanke sein musste, der sie ins Leben rief, dennoch von Wichtigkeit ist.

Červený nennt sie Wasserklappe, und sie braucht blos geöffnet zu werden, um dem Wasser, das sich stets nach nur einigermassen länger fortgesetztem Blasen im Instrumente sammelt, zum sichern Abflussorte zu dienen.

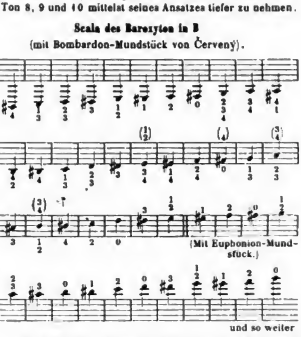
Es ist schon oben gesagt worden, dass auch die Krummbögen so gestellt sind, dass alles Wasser aus ihnen der Wasserklappe zufliesst. Wer sich erinnert, welches Drehen und Wenden bei den gewöhnlichen kolossalen Instrumenten, welches Blasen und Schnauben nothwendig ist, um das Wasser aus den Windungen der Röhren und den Cylindern zu bringen, der wird die Wichtigkeit dieser neuen Klappe recht gut einsehen. Bei den Pistons und sogenannten Pumpen ist es oft kaum möglich, das Wasser aus der Maschine zu bringen, und der Ton wird zuletzt vollkommen rasselnd und bollernd.

Ein solches Baroxyton kostet 120 fl. Das an der Ausstellung stand in B_1, war aus Neusilber überaus vollendet gearbeitet und kostete 300 fl.

Es ersetzt die Bombardons vortrefflich, ja es leistet viel mehr als dieselben; die Töne sprechen leichter und reiner an, es bringt melodische Notenfiguren ohne grosse Schwierigkeit und in vollem Klange hervor; es erlaubt den nüancirtesten musikalischen Vortrag, und man braucht nur das Mundstück zu ändern, um es in ein Concertinstrument umzuschaffen.

Nur ist es, wie bei allen neuen Instrumenten, nothwendig, dass sich der Bläser zuerst durch hinreichende Uebung mit dem neuen Instrumente und seiner Applicatur bekannt mache. Der Bläser eines gewöhnlichen Bombardons wird natürlich zuerst immer falsch blasen, da er gewöhnt ist, die drei ersten Töne und Ton 8, 9 und 10 mittelst seines Ansatzes tiefer zu nehmen.

Scala des Baroxyton in B
(mit Bombardon-Mundstück von Červený).



Die Zahlen über den Noten bedeuten die Hebel, die der Finger niederzudrücken hat.

Das Phonikon.

Eine zweite nicht weniger merkwürdige Erfindung Červený's ist das Phonikon, auch Zvukoroh-Phonikon oder Schallhorn genannt, aus dem Jahre 1848. Es ist eine Art von Euphonion für die Kammer. Die gewöhnlichen Euphonions besitzen einen parabolisch sich erweiternden Schalltrichter; beim Phonikon ist der Schalltrichter in Form einer lang gedrückten Kugel gebildet, wie der Becher des englischen Horns, so dass sich also die Mündung des zuletzt kugelförmig erweiternden Schallstückes wieder verengt.

Dadurch wird der Ton weich und angenehm auch in kleinen Räumen zu hören und macht das Instrument geschickt, selbst mit Saiteninstrumenten verbunden zu werden. Es stimmt in B_1 und A_1 und reicht bis ins c^2. Es besitzt 5 Claves und also auch 5 Maschinen. Zwei davon für die linke Hand stehen an der obersten Krümmung des Instrumentes; dann folgt die Ton-

Digitized by Google

wechselmaschine und unten für die rechte Hand sind die drei gewöhnlichen Claves.

Das Verhältniss der einzelnen Krummbögen ist hier wieder ein ganz eigenes, höchst sinnreich ausgedachtes.

Obwohl das Instrument 5 Tasten besitzt, so sind es doch nur eigentlich 4, welche hier zur Hervorbringung der ganzen Scala dienen.

Der Clavis Nr. 4 ist der oberste und erniedrigt das Instrument um $\frac{1}{2}$ Ton; dasselbe thut Clavis 4. Es befinden sich also an dem Instromente 2 Claves, welche dieselbe Wirkung äussern, nämlich das Instrument um einen halben Ton zu erniedrigen.

Eine dieser Klappen wird also immer frei bleiben können und dazu dienen, die anderen 4 Klappen zu unterstützen oder überhaupt das Instrument um einen halben Ton zu erniedrigen, wo es nöthig ist.

Clavis 4 dient aber nur bei Verbindung sämmtlicher Claves; 2, 3, 4, 5, um den durch diese Verbindung entstehenden Ton rein zu machen; denn 2, 3, 4, 5 ist eigentlich um einen halben Ton zu hoch. Nimmt man aber die oberste erste Klappe dazu, so wird der Ton wieder um einen halben Ton herabgedrückt und wird rein.

Clavis 2 erniedrigt nämlich das Instrument um $2\frac{1}{2}$ Töne, Clavis 3 um 4 Tnn, Clavis 3 um 4 Ton und Clavis 5 um $1\frac{1}{2}$ Ton, so dass also die fortschreitende regelmässige Erniedrigung folgendermaassen geschieht:

Ton	$\frac{1}{2}$	4	$1\frac{1}{2}$
Clavis 4	3	5,	

nnn aber springt der Clavis 2 über den Ton 2 auf $2\frac{1}{2}$.

Verbindet man alle vier Tasten mit einander, nämlich 4, 3, 2, 5, so erhalten wir H_2, das aber wegen des kleinen Mundstücks nicht mehr anspricht. Gut spricht die Octave H_1 an, der zweite Ton vnm Grundton; er ist aber nach dem früher entwickelten Naturgesetze um einen halben Ton zu hnch, deshalb nimmt man den ersten Clavis dazu und erhält nun den zweiten Ton der Scala rein. 3, 2, 5 wieder mit dem ersten Clavis verbunden, geben C_2. In dieser Tiefe ist es mit dem Mundstück nicht zu gehrauchen, aber die Octave *C*. Clavis 4, 5, 2 sind $4\frac{1}{2}$ Töne vom Grundton entfernt unS geben mit dem ersten Clavis verbunden in der Octave *Des*. *D* ist vom Grnndton um vier Töne entfernt. Verbindet man den fünften Clavis, welcher um $1\frac{1}{2}$ Ton erniedrigt, mit dem zweiten, welcher um $2\frac{1}{2}$ erniedrigt, so erhalten wir $2\frac{1}{2} + 1\frac{1}{2} = 4$, also *D* nach Zugabe der ersten Klappe.

Es wird auf ähnliche Art erzeugt durch Verbindung von Clavis 2 und 3 mit Hinzugabe von Clavis 4, *E* ganz natürlich aus Clavis 4 und 2; weiter hinauf ist Clavis 4 nicht mehr nöthig.

Das sinnreiche Arrangement dieser Claves hat das Gute, dass man alle die einzelnen Töne der chromatischen Scala hios mittels eines einzigen Clavis erzeugen kann, wodurch jeder Ton freier und klingender wird. Man kann dies sehr leicht sehen und überhaupt erfahren, auf wievielerlei Arten die Töne der chrnmatischen Scala durch die Wahl dieser Claves erzeugt werden können, wenn man einen Streifen Papier mit horizontalen Linien anfertigt, welche soweit von einander entfernt sind, als die in Tafel II.

Zwischen je zwei Linien trägt man die Zahlen der Claves und ihre Verbindungen aus dem Schema der Tafel I, so dass das *B* des Schema mit dem *B* der Tafel II zusammenfällt.

F kann blos erzeugt werden durch Clavis 2; *Fis* durch Clavis 4 und 5; *G* durch Clavis 5 oder auch durch Clavis 3 und 4 und 3, 5, 2 + 4; *A* durch Clavis 4, 5 und 2 + 4 u.a.f.; *B* ist Naturton, *H* entsteht durch Clavis 4 und 2, 4 und 2, 4, 3, 5, 2; *c* durch Clavis 2; *cis* durch Clavis 4 und 5; *d* durch Clavis 5; *dis* durch Clavis 3; *e* durch Clavis 4, 2, 4, 2 und 4 etc.; *f* ist Naturton, *fis* entsteht durch Clavis 4 und 5; *g* durch Clavis 5; *gis* durch Clavis 3; *a* durch Clavis 4; *b* ist Naturton; *h* durch Clavis 3 und 4; c^1 durch Clavis 3; cis^1 durch Clavis 4; *d* ist Naturton; dis^1 durch Clavis 3; e^1 durch Clavis 4; f^1 ist Naturton; fis^1 durch Clavis 4 und 5; g^1 durch Clavis 5; gis^1 durch Clavis 3; a^1 durch Clavis 4; b^1 ist Naturton; h durch Clavis 5; c^2 durch Clavis 3.

Dabei gewährt Clavis 4 noch den Vortheil, dass er stets den nächsten Ton der Scala um einen halben Ton vertieft, also als Trillerklappe für halbe Tontriller für *A*, *As*, *Cis* vortrefflich gebraucht werden kann.

Ein Instrument der Art kostete mit alter Maschine und Aufsatzbögen 95 fl., mit Tonwechsel 100 fl., mit Cylinder und Aufsatzbögen 115 fl., mit Tonwechsel 120 fl. Das Ausgestelite war von Neusilber so vortrefflich gearbeitet, als wäre es aus den Händen des Drehers hervorgegangen und kostete 260 fl.

Das Euphonion.

An diese Tenorsoloinstrumente reihen wir das Euphonion (Abbildung 13, Nr. 8 des Červený'schen Verzeichnisses) an, anderwärts auch Baryton genannt.

Es war wnhl das erste Ganzinstrument, dessen Ton einer Orgelpfeife von gleicher Länge entsprach.

Es wurde als Octavnphikleide mit Ventilen zuerst von dem Concertisten *F. Sommer* aus Preussisch-Schlesien angegeben und 1843 von einem Blasinstrumentenmacher auf dem Lande, wenn auch ziemlich unvnlkommen ausgeführt. Sommer ging mit dem Instrumente nach Wien. Er liess sich ein neues, vollkommeneres von dem Instrumentenmacher *Franz Bock* daselbst anfertigen und gab, da es besser gelungen war, in Wien zuerst Concerte darauf. Da sich noch immer Mängel an dem Instrumente fanden, trat Sommer mit dem Blechblasinstrumentenmacher *Franz Hell* in Wien zusammen und liess sich hier ein anderes, verbessertes Instrument anfertigen, auf welche Verbesserung Hell ein kaiserliches Privilegium nahm.

Nachdem Sommer auf diesem Instrumente in Wien noch einige Concerte gegeben hatte, ging er nach Prag, kam 1844 nach Königgrätz, besuchte unter anderen Städten Deutschlands auch München und liess sich in London nieder, wn er eines seiner Instrumente zur Ausstellung brachte und dafür eine Ehrenerwähnung erhielt, obwohl er sicher mehr verdient hätte.

Sommer hielt die Construction und die Mensur seines Instrumentes sehr geheim; indessen wurden Instrumente dieser Art bald sehr häufig nachgemacht und erhielten in Deutschland den Namen Baryton.

Die Euphonions, wie sie gewöhnlich gebaut werden, stehen in *B* und reichen bis ins *F*. Sie besitzen vier halbtönig abwärts steigende Maschinen, welche indessen nur dazu dienen, die Lücken zwischen der ersten Octave auszufüllen. Ihre Weite ist von der Art, dass der Grundton des Ganzinstrumentes noch gut anspricht.

Červený's Euphonions zeichnsten sich wieder durch etwas weitere Mensur und durch eine eigenthümliche Anwendung seiner Maschine, deren Tonfolge durch einen Sprung unterbrochen ist, so wie durch reine Stimmung, schönen Ton und bedeutenden Umfang aus.

Seine Instrumente kosten nach alter Art 65 fl., mit Tonwechsel 70 fl.; mit Cylinder und Krummbögen 80 fl., mit Tonwechsel 85 fl.

Der Bombardon.

V. F. Červený hatte Bombardons ausgestellt. Zwei Bombardons in *F* (Harmoniebass) mit Tonwechsel und Stimmzug (Abbildung II 4, Nr. 49) im Preise zu 50 fl., hatten die engere Dimension der ersten Bombardons, waren aber von vortrefflichem Tone, Scala rein und äusserst leicht ansprechend.

Ein Bombardon weiteater Mensur mit vier Pistons

Digitized by Google

(Abbildung II 4, Nr. 48) von ausserordentlich kräftigem Tone und sehr reiner Scala. Preis 440 fl.

Die Basstuba.

Basstuba in *C* (Abbildung I 2, Nr. 3) von Červený in Königgrätz. Ein Contrabass in B_1 468 fl. weitester Mensur mit vier Maschinen, schönem vollen Ton, äusserst leichter Ansprache und reiner Scala.

Der Contrabass.

Wir wollen nun Červený's Instrumente vorführen, welche er seit 1854 neu geschaffen, umgeformt oder verbessert hat und deren Bau wir durch Abbildungen versinnlichen können.

Fig. VII.

Dazu gehört vor Allem der Contrabass in *B* (Fig. VII). Er besitzt vier Červený'sche Cylindermaschinen. Sein Tonumfang ist von F_1 bis *b*. Červený hatte das Instrument auf Verlangen des k. k. Kapellmeisters Alscher gebaut, der einen dicken, durchdringenden Basston wünschte. Červený entsprach dem Verlangen und baute seinen Contrabass zuerst in *F* und *C*, zuletzt in *B*. Das Instrument schliesst die dickste vibrirende Luftsäule ein, die noch von dem Athem des Menschen vollständig bewältigt werden kann. Durch dieses Instrument war einem grossen Bedürfniss in der Blasinstrumentalmusik Rechnung getragen und das Instrument fand so vielen Beifall, dass schon ein Jahr darauf eine nicht geringe Anzahl von Imitationen ins Leben trat, die in der Hauptsache denselben Bau mit unwesentlichen Abänderungen in der Maschine etc. zu Grunde legten, dabei aber ihren Instrumenten einen anderen Namen gaben, z. B. Helicon, Pelliton, Saxhorn-Contrabass. Das gewaltige Instrument ist nicht ganz einen Meter, nämlich 90,3 Centimeter hoch.

Das Cornon.

Neu ist ferner das Cornon; das erste stammt bereits aus dem Jahre 1844. Der Name weist schon darauf hin, dass das Instrument zu den Hörnern gehöre. Es ist ein Horn, wird mittelst eines Hornmundstückes angeblasen und reicht von *D* bis c^3. Es besitzt den charakteristischen Hornton, aber dieser Hornton hat eine viel grössere Fülle, als der der gewöhnlichen Hörner.

Červený hatte die Erfahrung gemacht, dass die Töne der gewöhnlichen engmensurirten Hörner sehr häufig mit ihren Tönen von den Klängen der Metallblasinstrumente unserer Militärmusiken bedeckt werden und verschwinden, die Hörner selbst aber für den Cavalleristen höchst unbequem werden.

Die neue Form gewährt noch überdies den Vortheil, dass der Schallbecher nach oben zu stehen kommt. Abt Vogler beklagte schon im vorigen Jahrhunderte den Missstand, dass die Hornbläser die Schallbecher anstatt nach oben rückwärts kehren und auch häufig die Hand in dem Schallbecher, des etwa erforderlichen Stopfens halber ruhen liessen. Dieser Uebelstand rührt von der Form der Hörner her, die ehemals Jagdhörner waren und von den Jägern um die Schulter getragen wurden. Vogler liess bei Aufführungen, wo er das Orchester leitete, den Schallbecher der Hörner immer nach oben kehren.

Fig. VIII.

Das erste Cornon wurde bald verbessert und Červený fertigte später solche Hörner auch in *E*, *Es*, *D*, auch für die Tenorlage in *C* und *B*. In der Figur VIII sehen wir das Cornon nach den neuesten Ver-

Digitized by Google

besserungen. Es besitzt vier Cylinder und auf seinem unteren Theile die Tonwechselmaschine oder das Wechselrad mit seinem Zeiger angebracht.

Hörner.

Fig. IX.

Für einen eigenen Zweck hat Červený die gewöhnliche Form des Hornes beibehalten, jedoch wieder in einer merkwürdigen Structur. Er hat es Prim-Horn genannt (Fig. IX); es stammt aus dem Jahre 1873 und steht in *F* oder *Es* und besitzt vier Walzen und einen Tonumfang von c bis g^2. Abgewickelt als gerade Röhre misst es 210 Centimeter, also nicht ganz $6^1/_2$ Pariser Fuss.

Das erste Horn hat gewöhnliche melodiöse Sätze in den höheren Tonlagen auszuführen, aber gerade in diesen hohen Toolagen sind die Töne *a des e f fis g gis a* nur vom Meister rein und sicher zu intoniren. Bei Militärmusikern, bei welchen die Dienstzeit des Hornisten nur drei Jahre dauert, ist es selten möglich, so gewandte Hornisten aufzufinden, denen diese hohen Töne anvertraut werden können, man muss sie deshalb oft anderen Instrumenten übertragen. Auch in kleinen Orchestern hat man nicht immer Meister auf dem Horne.

Fig. X.

Červený constrairte deshalb sein sogenanntes Prim-Horn, d. h. ein um eine Octave höher gestimmtes Horn in *F*. Die eigentlichen gefährlichen Töne *a d des* etc. kommen nun in die Mittellage des Hornes als eigentliche Herztöne des Hornes, welche jeder nur mittelmässige Hornist mit voller Sicherheit intoniren kann. Die Abbildung des Prim-Hornes trägt im Červený'schen Verzeichnisse die Nr. 9.

Ueber den Effect dieses Horns giebt ein Schreiben des Prinzen Alexander von Württemberg vom 18. Dec. 1873 an Červený das beste Zeugniss. Der Prinz schreibt: »Ihr Primhorn ist ein ganz vorzüglich gelungenes Instrument: denn wer es bis jetzt gehört hat, fand, dass es reizend singe und sich im Salon für Clavierbegleitung viel besser eigne, als das Flügelhorn. Es spricht überaus leicht an in Höhe und Tiefe, stimmt äusserst rein und klingt wie Waldhorn.« Dieses merkwürdige Horn wurde nach einem Verlaufe von zehn Jahren in Breslau in Schlesien genau copirt und als eine ganz neue Erfindung in die Welt gesandt.

Noch interessanter ist das Kaiserbaryton (Fig. X), erst im Jahre 1882 aus der Fabrik hervorgegangen, in *C* oder B_1. Es besitzt vier Walzen und hat einen Umfang von drei Octaven von *B* bis d^2.

Es ist das erste theoretisch rationell gebaute Instrument, und sein Rohr ist vom Schallbecher an bis zum Mundstück rein konisch. Der Ton, durch die reine Form bestimmt, ist ausserordentlich rund, von einer merkwürdigen reinen und charakteristischen Tonfarbe, der wohl etwas an die Töne des Cello erinnert und selbst im Salon ausserordentlich reizend klingt, obschon es selbst im Chore der Militärmusiker sich echt charakteristisch bemerkbar macht.

Ihm verwandt, aber sehr eigenthümlich, ist das Obligat-Alt-Horn (Fig. XI) aus dem Jahre 1861.

Fig. XI.

Es ist in der äusseren Gestalt dem vorausgehenden Kaiserbaryton ähnlich, jedoch als Alt-Instrument von geringerem Umfange, obwohl es mit seinen drei Walzen von *A* bis g^2 reicht. Es ist gerade als melodieführendes Instrument wegen seines markigen weichen Tones sehr beliebt geworden.

Wir wenden uns nun, nachdem wir die Eigenthümlichkeiten der Červený'schen Bauart, namentlich in den schwierigeren tiefen Blasinstrumenten gezeigt, den einfacheren an die ältesten erinnernden Blasinstrumenten zu, die sich bald in Blasinstrumente mit der »Maschine« verwandelten.

Das Roschek, Signalhorn, Cornett, war ursprünglich ein verjüngtes, mit einer Hand zu behandelndes Horn, das beim Militär benutzt ward, um Signale zu geben, die auch in der Ferne bemerkbar waren; besonders wurde es angewendet, die Bewegungen der Flügel der Infanterie zu lenken, daher es auch Flügelhorn heisst. Als kurzes Horn wurde es natürlich zu (musikalischen) Märschen als Blasinstrumenten zusammengesetzt angewendet, daher waren solche Hörner von verschiedener Stimmung nöthig. Auch als Jagdhorn wurde es benutzt, und das Posthorn ist ein kurzes Signalhorn.

Diese Hörner wurden wie gewöhnlich den grössten Theil ihrer Länge aus einer cylindrischen Röhre, wie dies bei den Hörnern, Trompeten und Posaunen der Fall war, gebildet, die sich in einer kurzen konoidischen Partie und zuletzt in den

Digitized by Google

Schallbecher verlief. So verhält sich z. B. beim französischen Cornett der konoidische Theil des Cornetts zum langen cylindrischen wie 88 zu 130.

Das alte einfache Signalhorn hatte natürlich nur die Töne c^1 g^1 c^2 e^2 g^2 b^2 c^3.

Dagegen führte Červený sein einfaches Cornett bereits im Jahre 1867 durch die ganze Länge des Instrumentes konoidisch durch und nannte es, als für Jägertruppe bestimmt, »Jägerhorn«. Der Ton des Jägerhorns ist trotz seiner Kraft sehr ansprechend, sodass es als Signalhorn in der kaiserlich österreichischen Armee eingeführt wurde. Es ist nur 30,8 Centimeter hoch.

Am einfachen Flügelhorn wurde natürlich bald die sogenannte Maschine, die Ventil- oder endlich Walzmaschine angebracht, um mehrstimmige Märsche damit auszuführen; indessen behielten die alten französischen Cornette mit ihren cylindrischen Trompetenröhren einen unangenehmen schreienden Ton, der für die Ohren der Engländer und Deutschen weniger angenehm klingt als für die Ohren der Franzosen. Červený baute deshalb auch hier seine Cornetts mit seiner konisch konoidischen Röhre; der schreiende Ton verschwand und das Cornett war sogar recht gut im Concertsaal zu hören.

Wir sehen hier das Červený'sche Cornett (Fig. XII) mit seinen drei Walzen und das Cornett von Sax mit seinen drei Pistons (Fig. XIII).

Fig. XII

Fig. XIII.

Noch müssen wir einer neuen Verbesserung, die Červený an seinen Cornetts angebracht hat, erwähnen.

Bei allen Flügelhörnern gewöhnlicher Art bildet der Speichel, der sich in den Bögen, in der Hauptbiegung und in allen Röhren der Maschine endlich sammelt, ein Hauptbinderniss beim fortgesetzten Blasen. Die Töne sprechen endlich schwer an und verlieren an Reinheit.

Červený hat nun die Krümmung der Röhre und die Stellung der Maschine so angeordnet, dass der Speichel sich nur an einer Stelle sammeln kann, wo er durch Niederdrücken einer Klappe sogleich ohne alle Störung aus dem Horne entfernt wird. Die Klappe liegt an dem beim Blasen des Instrumentes tiefsten Theile des Bogens.

Fig. XIV.

In Fig. XIV ist das Flügelhorn in *C* mit der neuen Walzenmaschine zu sehen.

Ermuntert durch den Erfolg, dessen er sich mit seinen Cornetts in verschiedener Stimmung erfreute, kam Červený auf den Gedanken, ein ganzes Concert-Register aus seinen Cornetts zu bilden. Červený wählte für seine Cornetts die Kreisform des alten Hornes; dabei begann sich der Durchmesser des Rohres viel rascher zu erweitern, als dies bei den übrigen Blasinstrumenten der Fall war, wodurch der Ton trotz alles Markes sehr weit vernehmbar wurde.

Er baute ein Cornett in *Es* für den ersten und ein etwas grösseres in *B* für den zweiten Sopran, eines in *Es* für den Alt und das grosse in *B* für den Tenor.

Fig. XV.

Fig. XVI.

Das erste Flügelhorn für den ersten Discant sehen wir in Fig. XV in *Es*; für den zweiten Discant haben wir das Instrument Fig. XVI, für den Alt das Flügelhorn in *Es*, Fig. XVII, und für den Tenor das Flügelhorn Fig. XVIII.

Kaiser Alexander III. war so erfreut über den Ton und die Wirkung der Instrumente, dass er Červený erlaubte, das Quartett nach seinem Namen »Kaiser Alexander-Quartett« zu nennen; König Wilhelm I. von Preussen belohnte Červený für die Erfindung dieses Cornett-Quartetts mit dem Ritterkreuze des kgl. preussischen Kronenordens. — Kaiser Alexander III. äusserte endlich den Wunsch, zu dem Quartett noch ein Contrabass Cornett zu erhalten, wenn es überhaupt möglich wäre, einen solchen Contrabass zu bauen, der in seiner Grösse sich den übrigen Instrumenten von so gefälliger und so leicht zu handhabender Form anschlösse. Červený überwand alle Schwierigkeiten und schuf sein Contrabass-Cornett in *B*, das von F_1 bis f^1 reicht. Wir sehen es unter Fig. XIX mit einer ebenfalls nur aus drei Walzen bestehenden Walzenmaschine.

Fig. XVII.

Fig. XVIII.

Dieser merkwürdige Contrabass ist von bewunderungswürdigem kleinen Umfang. Der Durchmesser des Kreises, in welchem das Rohr aufgewickelt ist, beträgt nur $6^1/_2$ Decimeter, die Oeffnung des Schallbechers beträgt nur 200 mm, während der gewöhnliche Contrabass der Blechinstrumente 290 mm im Durchmesser misst; dabei ist er

Digitized by Google

überhaupt um die Hälfte leichter als ein gewöhnlicher Contrabass der Militärmusik.

Das erste Discant-Cornett ist sogar sehr niedlich; sein Kreis hat nur $2^1/_2$ Decimeter, das Tenor-Cornett ist ebenfalls sehr klein; seine Kreiswindung hat nur $3^1/_2$ Decimeter Durchmesser. Červený hat überdies das Quartett noch bedeutend vervollständigt; er hat zu seinem Quartett-Cornett noch einen Baryton in *B* und einen Bass-Cornett in *Es* hinzugefügt. Nicht weniger merkwürdig sind die Längen dieser seiner Cornettrohre, wenn wir sie uns abgewickelt als gerade Röhren denken.

Fig. XIX.

So hat das erste Discant-Cornett in *Es* eine Länge von 100 Centimeter. Das zweite Sopran-Cornett in *B* eine Länge von 135 Centimeter. Das Alt-Cornett in *Es* ist 202 Centimeter lang. Das Baryton-Cornett hat 270 Centimeter in Länge. Das Bass-Cornett in *Es* ist 440 Centimeter lang. Das Contrabass-Cornett 558 Centimeter, also über mehr als 17 Pariser Fuss.

In Böhmen sind die Turnvereine, die Local-Turnvereine sehr häufig, so dass sie zu ihren gesellschaftlichen Evolutionen statt der so verschiedenen gewöhnlichen Signalhörner ein Signalhorn wünschten, das durch seinen Toncharakter schon für ihren Zweck sich von dem gewöhnlichen Signalhorn unterschied.

Červený erfand deshalb für die Turner sein Turnerhorn, seinen Sokolovka. Das erste war ein *F*-Althorn, das zweite ein *C*-Horn als Bass.

Um diese zwei eigenthümlich ausgeführten musikalischen Hörner noch zu vervollkommnen, hat Červený auch die sogenannte Maschine an beide Hörner angesetzt, jede mit drei Walzen, deren Drücker sinnreich angebracht sind.

Der Alt-Sokolovka, Fig. XX, reicht von *c* bis f^2, der Bass-Sokolovka, Fig. XXI, von *G* bis c^2.

Trompeten, Posaunen, Fagotte.

Zu den Blechblasinstrumenten mit cylindrischer Röhre, die in einen konischen Schallbecher endet, gehören die Trompeten, Posaunen und auch die Fagotte aus Blech.

Trompeten hat Červený mehrere, jede mit drei Cylindern gebaut: Sopran-Trompete in *C*, Bass-Trompete in *C*, Orchester-Trompete in *F*, Accompagnement-Trompete in *Es*. Sie finden sich im Kataloge abgebildet Nr. 66, 73, 72, 71

Fig. XX

Fig. XXI.

Die richtige Stellung der Maschine bewirkt allein eine leichte, richtige Ansprache durch die ganze Scala.

Die Armee-Posaunen haben durch Červený eine ganz neue Gestalt erhalten. Die Hauptröhre ist auch da cylindrisch; aber Červený hat eine weitere Mensur angenommen, wodurch der Ton, ohne an seinem Charakter zu verlieren, voller und weiter dringend wird.

In der neuen Form sind sie für die Cavallerie ebenso bequem zu gebrauchen wie für das Orchester. Die Röhre ist in parallele kurze Windungen gelegt wie bei der Trompete. Die grösste Länge hat der letzte konische Theil mit dem Schallbecher; er ist deshalb vorwärts übergebogen, so dass die Mündung des Schallbechers vom Bläser abgewendet nach vorwärts gerichtet ist. Sie haben alle eine Maschine mit vier Walzen.

Die Armee-Bassposaune in *F*, Fig. XXII, reicht von B_1 bis c^2 und ist aufgewickelt 365 Centimeter lang.

Die Armee-Tenorposaune, Fig. XXIII, in *B* beginnt mit Es_1 und reicht bis zu *d*; ihre Länge aufgewickelt misst 272 Centimeter.

Červený hat auch einen vollständigen Chor von seinen Armee-Posaunen hergestellt. So hat

die Armee-Altposaune in *Es* eine Länge von				205 Centimeter,
die Tenorposaune in *B*	–	–	–	272 –
die Bassposaune in *F*	–	–	–	365 –
die Contrabassposaune in *B*	–	–	–	565 –

also nahezu $17^1/_2$ Pariser Fuss.

Wir kommen endlich zu einem Instrumente, dessen musikalischer Ton nur noch mittelbar durch die Lippen erzeugt wird. Das Mundstück, von den Musikern überhaupt das Rohr genannt, besteht aus zwei dünn geschnittenen elastischen, etwas gebogenen Blättchen aus dem sogenannten spanischen Rohr geschnitten, unten zu einem Röhrchen dufeinander gebunden, neben daumennagelbreit und nur mit den Rändern einander berührend, so dass zwischen den beiden Blättchen eine Oeffnung, dem Umrisse eines Gerstenkornes ähnlich für den Eintritt der Luft bleibt, da beide einander berührende Blättchen durch den Durchstoss der Luft zusammengedrückt und sogleich ihre alte Form annehmend vibriren. Dieses Mundstück giebt, angeblasen für sich, zwar einen sehr hohen Ton, der sich aber mit der langsam schwingenden Luftsäule des Instrumentes vereinigend gezwungen wird, sich der langsam schwingenden Luftsäule zu accomodiren, und unter gewissen Umständen gestattet, das Instrument sogar kürzer zu bauen, als wenn der Ton allein durch

Digitized by Google

die Lippen erzeugt worden wäre. Die Lippen reguliren hier gewissermaassen die Schwingungen der vibrirenden Blättchen, indem sie dieselben nach Umständen verlangsamen oder auch rascher machen.

Fig. XXII.

In früheren Zeiten schloss man das Rohr mit seinen vibrirenden Blättchen einfach in eine Kapsel ein, die ebenfalls mit dem Instrumente luftdicht verbunden, oben in einen Schnabel verlief, den der Spieler gleich einer Labialpfeife in den Mund steckte. Eine Nüancirung des musikalischen Tones liess sich natürlich nicht bewirken, eben so wenig wie z. B. beim Flageolet.

Wir haben es hier ferner nicht mehr mit den Aliquottönen einer Luftsäule allein zu thun; bei diesen Instrumenten sind die Seiten des Instrumentes durchbohrt und mit Klappen versehen. Die Luftsäule wird hier mit jedem geöffneten Grifloche kürzer und kürzer abgeschnitten und immer höher gemacht, und durch die Klappen, welche das Grifloch nacheinander verschliessen, wird die Luftsäule immer mehr und mehr verlängert, also vertieft, bis sie ihren ursprünglichen Umfang wieder erreicht.

Da die Grifflöcher bei langen Instrumenten mittelst der Finger nicht mehr erreicht werden können, wenn die Finger sie auch zu bedecken im Stande wären, so hat man sich, wie soeben bemerkt, der sogenannten Klappen bedient, welche, durch ein System von Hebelverbindungen regulirt, statt der Finger die Oeffnung schliessen.

Die interessantesten dieser Rohrinstrumente sind um desto schwieriger zu verfertigen, je länger sie werden müssen und je tiefer sie stimmen. Zu diesen schwer herzustellenden Instrumenten gehört das Contra-Fagott für Militärmusiker. Man hat es Harmoniebass und Scheitast hat dasselbe Tritonikon genannt, was wahrscheinlich an Triton erinnern soll (Fig. XXIV).

Wir sprechen hier vorzüglich von dem Contra-Fagott, das trotz seines merkwürdigen Toncharakters von den früheren classischen Tonsetzern zu unserm grössten Leidwesen ganz vernachlässigt worden und, wo es vorgeschrieben war, gewöhnlich durch das Bombardon ersetzt werden musste, vorzüglich weil es wegen seiner kolossalen Form schwer zu handhaben war, auch viele Töne schwer oder stets unrein ansprachen.

Stehle in Wien hat im Jahre 1835 zuerst ein Metall-Contra-Fagott gebaut, das leicht und rein ansprach, aber wegen seines grossen Umfanges Wenige fand, die sich mit seinem Studium beschäftigen wollten.

Fig. XXIII.

Červený, der dem interessanten charakteristischen Instrumente wieder zu einem Platze im Orchester verhelfen wollte, baute nun ein Instrument, das schon im Jahre 1839 fast um die Hälfte kürzer geworden war als das Stehle'sche Contra-Fagott und im Jahre 1856 zu einer Vollendung gebracht wurde, die auch der Generalmusikdirector Wieprecht bewunderte.

Da das Schallstück bei Instrumenten mit Seitenöffnungen nur für die untersten Töne von Bedeutung ist, machte Červený die Seitenöffnung nach dem System Böhm's so gross als es anging, ordnete die Stellung der Grifflöcher rationell und machte dadurch die Spielart nach dem System Böhm's sehr bequem und leicht.

Das Contra-Fagott aus dem Jahre 1856 steht in *Es* mit 14 Klappen nach Böhm's System. Es ist nur 7,9 Decimeter hoch und reicht von *Es* bis *es*.

An diese sich anschliessend, erfand Červený 1872 endlich sein Sub-Contrafagott. Es ist das tiefste aller musikalischen Instrumente; denn es intonirt noch recht gut das 64-füssige B_2 und reicht bis zum *B*. Es ist deshalb noch um einen ganzen Ton tiefer als die grösste Orgel bei einer Höhe von nur 10 Decimeter.

Das 32füssige *C* der Orgel ist, für sich angespielt, mehr ein musikalisches Beben, Summen und erhält erst seine Bedeutung, wenn es mit seiner Octave, Quinte zusammen erklingt. Vogler sagt, er habe nie einen absolut bestimmt abgegrenzten musikalischen Ton von einer Pfeife gehört, deren Länge 16 Fuss übertraf. Das neue Instrument ist schon deshalb von grosser theoretischer und praktischer Bedeutung.

Das Tritonikon ist bei Militärmusikern in Oesterreich,

Digitized by Google

Holland, Spanien und Russland ein sehr beliebtes Instrument geworden.

Pauken, Trommeln etc.

Auch krustischen Instrumenten wandte Červený seine geniale Kraft zu und auch hier wirkte seine Hand verbessernd und veredelnd.

Fig. XXIV.

Wir wollen hier nur seine verbesserten Pauken, Heerpsnke und Kesselpauke (englisch *Kettel drums*), erwähnen. Die Trommel, die Pauke sind Instrumente, heinahe so alt als das historische Menschengeschlecht selbst. Ein Thierfell über einen Reif gespannt (Tambnrin), dieses einfache Instrument finden wir in der Hand der Tänzerinnen der alten und neuen Welt, bei den ältesten Aegyptern und den spanischen Tänzerinnen der neuesten Zeit. Die Finger, ja die Hand selbst, brachte das gespannte Fell zum Schwingen oder Tönen.

Die wilden Völker spannten ihre Thierfelle über einen ausgehöhlten Baumstamm. Die Finger der Hand waren hier nicht kräftig genug; man bediente sich eines Stockes, der am Ende zugerundet war, dass er kein Loch in das Fell schlug, und sie fanden sogleich, dass der Ton ein viel vollerer, kräftigerer und weiter tragend erschien als der eines Rehfens, über welchen ein Fell gespannt war. Man spannte zuletzt noch ein zweites Fell über das untere offene Ende des Baumstammes. Die Kraft des Instrumentes war dadnrch bedeutend vergrössert; denn schlug man auf das obere Fell, so setzte sich auch das untere in Bewegung.

Der durchdringende, weithin tragende Ton dieses einfachen Instrumentes machte es bald zu einem unentbehrlichen Instrumente im Kriege, um den Schritt, die Bewegung der Truppen, ja ihre Functionen zu leiten nnd zu reguliren. Man spannte später noch über das untere Fell der Trommel ein paar Darmsaiten, die geschwinder vibrirten als das Fell, bei jeder Schwingung derselben auf das Fell schlugen und den eigenthümlich rasselnden, schnarrenden Ton der Kriegstrommel hervorbrachten, weshalb man diese Saiten auch gewöhnlich Schnarrsaiten nennt. Dieser rasselnde, rollende, wirbelnde Schall ist das Charakteristische der Militärtrommel; aber ihr eigentlicher voller, kräftiger Ton hängt von der Luftmasse ab, die zwischen beiden Fellen eingeschlossen ist.

Dieser Luftcylinder, zwischen beiden Fellen eingeschlossen, muss an Höhe wenigstens dem Durchmesser des schwingenden Felles gleichkommen; erst dann übt das oben durch den Schlägel in Schwingung versetzte Fell seine volle Wirkung auf das untere sus, was sich auch durch ein sehr einfaches Experiment nachweisen lässt. Erst in der allerneuesten Zeit hat man es unternommen, die Trommel immer kürzer zu machen, damit sie leichter werde; der Luftcylinder erreicht gegenwärtig in seiner Höhe kaum die Hälfte des Durchmessers des Felles. Dadurch geht die eigentliche Fülle des Tones verloren und man hört nur noch die Schnarrsaiten eines grossen Tamburins. Der Ton unserer gegenwärtigen Trommeln erinnert mich immer an unsere Trommeln, wenn wir als Kinder Soldaten spielten.

Die früheren Zeiten hatten da die Erfahrung viel richtiger benutzt.

Die Chinesen besitzen acht Sorten von Trommeln, die bis auf ein paar sehr gross sind. Der Körper, über welchen die Felle gespannt sind, ist fassartig gebaut (die Perser bedienen sich eines wirklichen Fasses), also ist in der Mitte des Trommelkörpers der grösste Durchmesser. Die grösste Trommel der Chinesen ist das Yng-kou. Es ist 12 chinesische Fuss (9 Meter) lang. Jedes Fell hat 4 Fuss (1 Meter) im Durchmesser, dabei hat die Mitte des Fasses 6 Fuss im Durchmesser.

Die zweite Trommel ist $6^1/_2$ Fuss lang. Das Fell hat wieder 4 Fuss im Durchmesser, die Mitte des fassartigen Körpers dagegen hat $6^1/_2$ Fuss Durchmesser; sie heisst Lei-kou, denn man bedient sich ihrer, um den Donner, Sturm und Gewitter zu charakterisiren wie auf unseren Theatern.

Die dritte Trommel ist 3 Fuss lang, der Durchmesser der Felle beträgt wieder 4 Fuss. Der Durchmesser des fassartigen Körpers in seiner Mitte wieder $6^1/_2$ Fuss. Sie war bereits 2205 Jahre vor Chr. unter der Dynastie Hia in Gebrauch.

Von der kleinen Trommel Tao-kou giebt es vier Sorten. Eine kleine Trommel Chouo-pi repräsentirt unsere grosse ehemalige Cavallerietrommel, die kleine Yng-pi ist von der Grösse unserer ehemaligen Infanterietrommel. Die Trommel Ya-kou ist $4^1/_4$ Fuss lang, und das Fell hat 7 Zoll im Durchmesser. Diese allein wird an einem Band getragen; die übrigen stehen auf einer hölzernen Säule. Die kleinste ist ein Fuss lang, das Fell jedoch hat ebenfalls einen Fuss im Durchmesser. Die kleinste Trommel Tao-kou ist 7 Zoll lang, ebenso hat das Fell 7 Zoll im Durchmesser.

Man sieht, die scharfsinnigen Chinesen haben das Verhältniss der Länge des Gefässes, über welches das Fell gespannt ist, znm Durchmesser des Felles besser getroffen, als die neuesten Umformer unserer Trommel.

Die Afrikaner Araber, endlich spannten das Fell über irdene Gefässe oder solche aus Metall, nnd diese Halbtrommeln waren die Vorläufer unserer Pauken. Erst als sich das Trompetenspiel entwickelte, begann man auch die Panken zu vergrössern, grössere Gefässe von Holz oder zuletzt sus Metallblech zu verwenden und Vorrichtungen anzubringen, um die Pauken zu den Trompeten stimmen zu können, die dazu einen energischen Bass bildeten.

Die Trompeten und deshalb auch die Pauken waren Eigenthum des Kriegers und deshalb auch des Kriegsherrn. Zu den Trompeten der Cavallerie gehörten immer ein Paar Pauken. Sie hingen an dem Sattel des Cavalleristen; die eine an der rechten, die andere an der linken Schnlter des Pferdes.

An den Höfen wurde einst das Zeichen zur Tafel durch die Trompeter und Pauker des Hofes gegeben. Bei jeder feierlichen Erscheinung des Fürsten, wann er in den Krieg zog, immer ritten oder gingen die Hoftrompeter und Pauker dem Zuge des Fürsten voraus.

Digitized by Google

Im bürgerlichen Leben durften daher Pauken gar nicht geschlagen werden. Nur die Gegenwart einer fürstlichen Person oder wenigstens eines Doctors oder Magisters, die damals dem niedern Adel angereiht wurden, machte eine Ausnahme vom Gesetze. Anfangs waren Pauken, die beim Hofe angewendet wurden, wahre tiefe Kessel, die oben manchmal auch etwas eingezogen waren. Später machte man sie niedriger, so dass der Paukenkessel eine Halbkugel bildete. Die Pauken ruhen auf einem eisernen Ringe, der von drei Füssen getragen wird, oder die eisernen Füsse sind an den Kessel selbst angenietet.

Wird nun bei dieser Stellung der Pauken nicht für eine unterstützende Unterlage gesorgt, auf welche die Füsse der Pauke zu stehen kommen, so wird jede freie Vibration, jedes Klingen des Tones oder eigentlich die Entwicklung des Tones gehemmt, und der Paukenschlag klingt, als ob man auf ein Bret geschlagen hätte, d. i. hölzern, klanglos. Diese Art Klanglosigkeit ist auch die Schattenseite der Maschinenpauken. Entweder wird der Kessel durch ein Schrauben- oder Hebelwerk von unten hinauf an das Paukenfell gedrückt, oder der Paukenkessel steht unverrückbar auf einer Unterlage fest, und das Paukenfell wird über seine Mündung durch Maschinenkraft herabgezogen; in jedem Falle ist der Paukenkessel noch unfreier, als wenn er auf seinen drei Füssen angenietet ist oder in seinem Kranzgestelle steht.

Červený hat diesem Uebelstande sinnreich abgeholfen (vgl. Fig. XXV), indem er den Paukenkessel frei in ein dreifüssiges Gestelle auffing, dessen Kranz erst oben unter dem Rande des Felles den Kessel selbst trägt. Statt der 10 Schrauben, welche gewöhnlich das Fell über den Kessel spannen und mittelst eines Schlüssels gedreht werden müssen, hat Červený nur sechs Schrauben angebracht, oben mit breiten Köpfen versehen, welche mit der Hand gefasst werden können. Der Schraubenschlüssel und das Klappern beim Anstecken des Schlüssels an die 10 Schraubenzapfen ist dadurch vermieden und das Stimmen der Pauken äusserst leicht geworden.

Auch die Form des Paukenkessels hat Červený vereinfacht. An die Stelle des aus Kupferblech getriebenen halbkugelförmigen Paukenkessels hat er einen abgestumpften verkehrten Kegel gelegt, auf dessen breiter Oeffnung das Paukenfell liegt. Die untere Oeffnung ist durch eine dem Paukenfelle parallel liegende Blechplatte geschlossen, welche das zweite untere Fell der Trommel repräsentirt.

Fig. XXV.

Červený hat ein Paar solcher Pauken in die Votivkirche des Kaisers Franz Joseph I. ex voto 1876 geliefert, nebst einer Menge anderer musikalischer Instrumente so reich als möglich und, wo thunlich, im reichsten gothischen Stile ausgestattet. Červený hat da mit einer Art von Begeisterung für seinen Kaiser gearbeitet, und so ist in seiner Hand das Einfachste zu einer Art Blumenstrauss geworden. — In der Votivkirche zu Wien hat Červený statt der Glocke an der Sakristeithüre, welche das Heraustreten des Priesters dem Volke anzeigt, eine Glockenpyramide construirt, die auf einer reichen, in gothischem Stile ausgeführten Console steht. Die Pyramide besteht aus acht Glocken, an welche beim Anziehen am Zugbrete acht Hämmer zugleich schlagen. Die Glockenpyramide lässt in der Wiener Votivkirche den A moll-Accord und seine Octave erklingen: *a c e a*. Červený hat es Glocken-Accordion genannt (siehe Fig. XXVI).

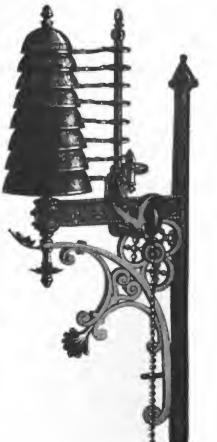


Fig. XXVI.

Wir wollen zum Schluss nur noch seiner selbst verfertigten und gut gelungenen türkischen Becken, Cinellen (Piatti), seiner Triangel u. dgl. erwähnen, die alle vom Scharfsinne des Technikers zeugen.

Wenn wir das fünfzigjährige Wirken unseres genialen Erfinders betrachten, der, erst zuletzt von seinen zwei Söhnen *Jaroslav* und *Stanislav* unterstützt, unter unablässigen Versuchen, Arbeiten und Mühen zu seinem Ziele gelangte, so muss man den unerschütterlichen Muth des Mannes bewundern, der tausendfache Schwierigkeiten überwand, um zu diesem letzten Ziele zu gelangen. Wer aus eigener Erfahrung weiss, wie viel Mühe, Zeit und Geld jeder rationell angestellte Versuch kostet, und oftmalige Enttäuschung das Resultat langer Mühen ist, der wird den Muth und die Ausdauer Červený's zu wägen wissen. Diese Ausdauer hat den einfachen Blechblasinstrumentenmacher zu einem weltberühmten Fabrikanten gemacht. Bei der Weltausstellung in Paris prangte eine Auswahl von 60 der Červený'schen mit aller Eleganz ausgeführten Instrumente. Bei einem Wettkampf der Militärmusiker in Brüssel vom 21. bis 30. Juli 1880 trug die k. k. österreichische Musikkapelle des 36. Infanterie-Regiments den Sieg davon mit ihren Instrumenten, welche die Kapelle seit 1862 aus der Červený'schen Fabrik bezieht.

Seine grossartige, rationell angelegte Fabrik ist wohl das Anziehendste in der Festungsstadt Königgrätz.

Weit über hundert Arbeiter sind beschäftigt an Schneid-, Zieh-Maschinen, Lüthöfen, Gussöfen, Schmelzöfen, Falten-Maschinen zum Biegen der mit Blei ausgegossenen Röhren.

Nur dieser grossartige Maschinenbetrieb machte es mög-

Digitized by Google

lich, die grosse Zahl von Metallblasinstrumenten zu liefern, mit welchen er beinahe die ganze Welt versehen hat.

So gingen in zwei Jahren 6000 Metall-Blasinstrumente allein für die Armee ab, daneben wurden für Sibirien, Blagowjeschtschensk im Amur-Gebiet, Turkistan, China, Honolulu auf den Sandwich-Inseln, die spanische Flotte auf Cuba, die Schiffsmannschaft von Paraguay, zahlreiche Blasinstrumente der verschiedensten Art geliefert; in Nordamerika kennt man allenthalben Instrumente aus Červený's Fabrik. Auf allen Weltausstellungen erhielt er die höchste Auszeichnung. Sein Kaiser Franz Joseph, der die Fabrik Červený's am 9. Juni 1880 besuchte und sich in das einzelnste Detail einführen liess, zeichnete ihn durch den Franz Joseph-Orden und das goldene Verdienstkreuz mit der Krone aus. Ebenso haben fremde Monarchen ihn geehrt: vom Kaiser Wilhelm I. erhielt er das Ritterkreuz des preussischen Kronenordens, vom König Dom Luis von Portugal das Ritterkreuz des Ordens de Cristo, vom Kaiser Alexander II. von Russland die grosse Goldmedaille am St. Annen-Ordensbande u. s. w.

Dieser hochverdiente Mann, der im Jahre 1883 sein fünfzigjähriges Jubiläum feierte, ist also in den Kreisen, für welche er baupläschlich arbeitete, sehr wohl bekannt und auch nach Verdienst geschätzt; nur unserer musikalischen Literatur scheint er bisher fast unbekannt geblieben zu sein. Um so mehr dürfte man die gegenwärtige Beschreibung willkommen heissen. Handelt es sich hier doch um Leistungen, welche nicht blos in technischer und geschäftlicher Hinsicht grossartig dastehen, sondern die gleichsam aus dem Geiste der Musik unserer Zeit hervorgegangen sind.

Nachtrag.

Soeben, als wir unseren Bericht schlossen, überrascht uns Červený mit einer weiteren Frucht des neuen Princips, nach welchem er seine neuen Instrumente baut. Es ist eine Bass-Tuba, vom Erfinder Kaiser-Tuba genannt (Fig. XXVII.). Sie reicht vom 16füssigen *Es* bis ins eingestrichene *f* und ist nur 120 Centimeter lang, so dass sie einem Manne von mittlerer Grösse höchstens an die Brust reicht.

Die neue Tuba soll einen überaus angenehmen, einschmeichelnden Ton bei voller Kraft besitzen und ebenso leicht ansprechen. Dies bezeugen z. B. der kgl. preussische Musikmeister Lebede im Eisenbahn-Regimente (14. Dec. 1883), der Kapellmeister des schleswig-holsteinischen Füsilier-Regiments Nr. 86, Kosubeck (Sept. 1883); der Musikdirigent im badischen Infanterieregiment Nr. 114, Handloser (18. Dec. 1883).

Alle sind einstimmig im Ruhme des weichen, vollen, breiten, in allen Lagen reinen Tones, der dabei den Strich eines Contrabasses besitze und in jeder Lage so leicht hervorzubringen sei.

Die Wirkung des Instruments verhältnissmässig von so geringem Umfange, dass es ebenso gut beim Marschiren als beim Sitzen des Bläsers auf dem Pferde verwendet werden kann, ist um so bewundernswerther, wenn wir die Leistungen Anderer, z. B. des weltberühmten Sax, des Schreckens Rossini's*), vergleichen, der im Jahre 1855 eine Basstuba von 10 Pariser Fuss, also über 3 Meter Länge, ausstellte, ein Ungethüm, von welchem der österreichische Berichterstatter meinte, um den Koloss anzublasen, müsste man eine Dampfmaschine in Anspruch nehmen.

Das Instrument ist natürlich durchaus konisch gebaut — am oberen Ende 36 Centimeter, weiter von da 50 Centimeter herab gegen das Mundstück beträgt sein Durchmesser 18 Centimeter und am Mundstück selbst haben wir noch 13 Millimeter.

*) »Ich bin ein armer Melodist, klagte er, »und Sax mit seinem Saxophon und Berlioz mit anderen Kolossen unserer neuen Orchester schlagen alle meine Melodien todt.«

Mit diesem Contrabass-Instrumente wären wir wohl im letzten Stadium der Entwicklung musikalischer Blasinstrumente angekommen; denn die unübersteigliche Grenze bildet die Organisation des Menschen — die menschliche Lunge. Bei

Fig. XXVII.

Ueberschreitung dieser Grenze müssten wir, wie der österreichische Berichterstatter andeutete, zur Dampfmaschine unsere Zuflucht nehmen, da wäre dann die Instrumentalmusik vollständig aus dem Gebiete der schönen Künste herausgerückt

Digitized by Google

— und hier hätten wir mit ihnen auf unserm Felde nichts weiter zu verhandeln.

Mit der fortschreitenden Entwicklung des Menschenlebens entwickelt und ändert sich auch ihr geistiges Leben; ihre Gefühle und ihre Sinnesorgane dagegen werden stumpfer. Wenn wir nur ein Jahrhundert zurückblicken zwischen einem Farinelli und einem Wachtel und deren Publikum, welch eine unermessliche Kluft zwischen beiden; zwischen der unbeholfichen Feldschalmei und der Kaiser-Tuba, zwischen dem Flügel Mozart's und einem französischen Erard oder einem englischen Broadwood, welch eine ungeheure Kluft! Selbst der Flügel Hummel's scheint beinahe ein kindisches Instrument zu sein gegen unsere modernen Kolosse. Wenn mich in meiner ersten Jugend der Klavierlehrer alle Augenblicke erinnerte: »schlag' nicht so d'rein«, so muss jetzt der angehende Klaviervirtuose Tage lang am Flügel sitzen und seine Arme und Hände üben, um so stark als möglich d r e i n zu s c h l a g e n. Ich erinnere mich noch mit Vergnügen an unseren ausgezeichneten Clavierfabrikanten Biber, dem der Schweiss über die Stirne herab lief, als Hans von Bülow einen seiner Flügel probirte. Die Stimmung und die Saiten hielten aus, trotz aller möglichen Versuche, sie reissen zu machen. Vor 60 Jahren murrte der Director unseres Hoforchesters, Muralt: »wenn sie den Frauenthurm (er meinte einen der 330 hohen Thürme unseres Frauenmünsters) blasen könnten, sie brächten ihn auch noch in unsere Orchester.« Und jetzt, Berlioz, Wagner! Ein Kritiker Beethoven'scher Instrumentalwerke in dieser Zeitung meint: Beethoven sei bereits an die Grenze musikalischer Instrumentirung gerückt — ein Schritt darüber hinaus führe zum Halsbrechen — und doch hat Wagner diesen Schritt gethan und dadurch den grössten Theil unserer musikalischen Geschöpfe erst recht dem Himmel nahe gerückt. Allein die Linie, in welcher die Entwicklung des menschlichen Geistes fortzuschreiten scheint, so sehr sie einer geraden Linie gleicht, ist nur ein Theil einer Ellipse oder Parabel. Die Linie der Entwicklung kehrt wieder in sich zurück zu ihrem Anfange oder sie verläuft in die Unendlichkeit. Es scheint, wir sind nicht mehr so weit von der Grenze entfernt, von welcher an sie sich wieder ihrem Ursprung zuzuwenden beginnt oder sich endlich in der allgemeinen Wellenbewegung verliert.

Deutsche Musiker in Schweden.

Von Dr. **A. Lindgren** in Stockholm.

II.

J. G. Naumann.

(Schluss von Nr. 51.)

— — Eine ebenso bedeutende Thätigkeit, wie als Organisator der Kapelle, entfaltete Naumann hier auch als Componist. Mit seiner bekannten Oper »Cora« wurde die neue Opernbühne in Stockholm (1782) eröffnet, und für Schweden — wohin er später als wieder zurückkehrte — schrieb er dann sein Meisterwerk *Gustav Wasa*, welches jedoch erst am 19. Januar 1786 über die Bühne ging und einen Triumph feierte, wie ihn keines seiner früheren Werke gefeiert hat, und wie ein solcher vielleicht nie wieder von unserer königlichen Oper erlebt worden ist. »Gebildete Zeitgenossen«, sagt Geijer, »wussten einen grossen Theil der Oper, sowohl der Musik wie auch des Textes auswendig.« Und noch in unseren Tagen konnte dieselbe mit entschiedenem Erfolg gegeben werden, wozu zwar die vaterländische Begeisterung, Kellgren's schöne Lyrik und die glänzende Scenerie viel beigetragen haben, was aber auch zum grossen Theil auf Rechnung der Naumann'schen Musik zu schreiben ist. Wennschon Vieles veraltet ist, so wirken die Höhepunkte gleichwohl noch immer mit kaum verminderter Kraft. Es ist überall genug dramatische Stärke und musikalischer Adel vorhanden, dass des Auslandes ziemlich geringschätzige Beurtheilung Naumann's als Opernconponist eine hellere Färbung erhalten haben müsste, wäre dem Auslande sein »Gustav Wasa« bekannt gewesen. Nun ist inzwischen das Seltsame eingetroffen, dass eine von einem d e u t s c h e n Meister componirte Oper, welche n a t e r d e n S c h ö p f u n g e n i h r e r Z e i t n u r m i t d e n e n G l u c k ' s zu v e r g l e i c h e n g e w e s e n und nur von denen M o z a r t ' s übertroffen w o r d e n s e i n d ü r f t e, n u r a u f s c h w e d i s c h e r B ü h n e zur Aufführung gelangt ist.

Doch auch im Auslande ist Naumann noch nicht gänzlich vergessen. Seine Kirchencompositionen werden noch jetzt in Dresden aufgeführt. Am höchsten werden wohl die Cantate *Pater Noster* und das Oratorium *I Pellegrini* geschätzt. Rochlitz sieht in Naumann den letzten vollgewichtigen und am besten eingepassten Schlussstein in der Periode, deren Geschmacksrichtung von Hasse und Graun bestimmt wurde. Dieses Urtheil ist wohl im G r o s s e n und G a n z e n richtig, doch muss hinzugefügt werden, dass Naumann von einzelnen Eingebungen hoch über dieses Niveau erhoben wird. Besonders ist die unvergängliche Hymne aus Gustav Wasa »Edle Schatten« — schon in der ursprünglichen Instrumentation, welche spätere Zusätze nicht zu verbessern vermochten — von einer so erhabenen und ergreifenden Schönheit, dass selbst Händel seinen Namen hätte darunter setzen können.

Im Jahre 1785 führte Naumann in Dänemark denselben Auftrag aus wie früher in Schweden, nämlich die Hofkapelle zu organisiren und eine Oper (*Orphée*) zu schreiben. Ungeachtet glänzender Anerbietungen sowohl von diesen beiden Ländern, wie auch von Friedrich dem Grossen, konnte er nicht dazu vermocht werden, seine Stellung in Dresden aufzugeben, sondern blieb derselben treu bis an den Tod, welcher am 23. October 1801 erfolgte.

III.

J. M. Kraus.

»Eine vor mehreren Jahren herausgegebene, sehr angenehme Biographie (von F. S. Silfverstolpe) hat den in seinem kräftigsten Alter dahingerafften Meister, von dessen Werken selbst Gluck äusserte: »dieser Mann hat einen g r o s s e n Stile«, vortrefflich geschildert. Wir wissen also nicht nur, dass er im Zeitalter Gustav's III., nachdem er trotz mehrfacher, dem Neide entsprossener Kabalen die Gunst dieses Fürsten gewonnen und wiedergewonnen hatte, immer mehr als die grösste Zierde desselben hervorstrahlte; wir wissen auch, dass er als Student in Göttingen um 1770, also zur Zeit des berühmten Göttinger Dichterbundes, der gerade damals seine grösste Wirksamkeit entwickelte, durch innige Freundschaftsbande mit zweien seiner Mitglieder, dem von Bürger, Hölty und Voss geschätzten und zu früh vom Tode ereilten Hahn und dem Grafen Friedrich Leopold von Stolberg vereint gewesen; dass er zusammen mit Hahn auf echte »Hainbundweise« Feenmärchen gelesen, den Klopstock declamirt, gegen Religionsverächter gedonnert und Wieland's »Agathon« feierlich verbannt hatte; wir wissen schliesslich, dass dieser Tonkünstler, gleich humanistisch gebildet, wie in seiner Kunst grundgelehrt, eine sehr einnehmende und geistreiche Persönlichkeit war; dass sein Leben eine unauflösliche Vereinigung des feurigsten und weichsten Empfindens mit dem edelsten Charakter und den angenehmsten Gesellschaftstalenten bildete. Fassen wir nun dieses Alles zusammen und füge wir hinzu, dass er sich in Kurzem eine gründliche Kenntniss der Sprache, der schönen Künste und Geschichte Schwedens erworben hatte, so wird es leicht zu

Digitized by Google

verstehen sein, dass der Dichter Kellgren sich bald zu ihm hingezogen fühlen und sich eben so bald in immer bedeutenderem Maasse von ihm beeinflusst finden musste.«

Mit diesen wenigen Worten hat unser Literaturforscher Atterbom in »Siare och Skalders« (Seher und Dichter) die persönliche wie auch die literarische und musikalische Bedeutung des Meisters treffend gezeichnet; uns kommt hier nur zu, die letztere etwas näher zu entwickeln. Dass dieselbe für die schwedische Oper nicht so gross wurde, als man auf Grund der Fähigkeiten dieses Künstlers hätte erwarten können, dürfte seine Erklärung wohl in erster Reihe in dem kurzen Leben desselben finden, wovon uns nur ein Drittheil zugehört hat, von dem noch obendrein der dritte Theil auf Reisen zugebracht wurde.

Joseph Martin Kraus wurde am 20. Juni 1756 in Miltenberg am Main geboren. Er verrieth schon zeitig ungewöhnliche Begabung und schrieb bereits im Alter von 17 Jahren poetische Idyllen und componirte ein *Miserere*. Seine musikalischen Studien bei Vogler in Mannheim waren jedoch ursprünglich nur dem Zeitvertreib gewidmet, indem als Beruf für ihn die Jurisprudenz in Aussicht genommen war, welche er auch an drei Universitäten (Mainz, Erfurt, Göttingen) studirt hat. Sein selbständiger Sinn sträubte sich jedoch gegen die Beamtenlaufbahn und hierzu kam noch, dass ihn eine ungerechte Verfolgung seines Vaters, welcher von seinem Amte suspendirt wurde, mit Widerwillen gegen sein Vaterland erfüllte. Unter solchen Umständen hörte er gern auf den von einem schwedischen Studenten in Göttingen gemachten Vorschlag, sein Glück in Schweden zu versuchen, und reiste auch 1778 dahin ab. Hier eröffneten sich ihm jedoch Anfangs so geringe Aussichten, dass er bald im Begriff stand, wieder zurück zu kehren. Als aber seine zu Kellgren's Text componirte Oper »Proserpina« auf dem Schlosse Ulriksdal vor dem König aufgeführt worden war, wurde er im Jahre 1781 zum zweiten Kapellmeister ernannt. Contractlich war ihm ein jährliches Gehalt von 500 Species-Reichsthalern und für jede von ihm componirte neue Oper das Einkommen von der dritten Repräsentation zugesichert, auch ihm versprochen worden, dass er das folgende Jahr eine Reise nach dem Auslande antreten dürfe, um Geschmack und Einsicht noch mehr zu vervollkommnen. Er seinerseits hatte sich verbunden, nach der Rückkehr von seiner Reise wenigstens 10 Jahre im Dienste des Königs zu verbleiben und unter dieser Zeit die Lehranstalt an der musikalischen Akademie oder der Oper einzurichten und in bester Ordnung zu halten, geschickte und taugliche Lehrer vorzuschlagen, welche Schüler zunennen, welche natürliche Anlagen und Neigung besässen, die Verantwortung dafür zu übernehmen, dass für die vorkommenden Rollen stets gute Sänger vorhanden wären und jederzeit einen Eleven in der Theorie der Musik auszubilden.

Dieser Contract scheint inzwischen nur in Betreff des Gehaltes und der Reise, welche 1782—87 nach Deutschland, Italien, Frankreich und England unternommen wurde, in Erfüllung gegangen, im Uebrigen aber unerfüllt geblieben zu sein. Was den beabsichtigten Unterricht betrifft, so war zwar Kraus auf seiner Reise für denselben wirksam, was aus seinem Briefe an den Regierungsrath Ziehet ersichtlich ist, wo er unter Anderem sagt: sich untersuche nun mit grösstem Fleisse den Entwurf zu meinem Unterrichtsplan, den ich Holzbauer und anderen Kennern dieser Sache communicirt habe; als er aber zurückkam, hatte Vogler, welcher unvermuthet nach Stockholm gerufen worden, bereits eine Musikschule eingerichtet, und von Kraus und seinem Wirken in dieser Angelegenheit hört man nun nichts mehr, wenn nicht vielleicht folgende Worte in einem 1791 an seine Angehörigen geschriebenen Briefe darauf hindeuten: sein und ein halbes Jahr habe ich den Dienst für meinen Mitbruder gratis gethan.« Nun liesse sich zwar annehmen, dass nach 1788, wo er nach Ulfini als erster Kapellmeister eintrat, seine Zeit ausschliesslich für diesen Dienst in Anspruch genommen gewesen sei. Hier aber machen wir wieder eine überraschende Entdeckung, nämlich dass — soweit ich zu erforschen vermochte — während der vier Jahre, wo Kraus Kapellmeister war, keine einzige neue Oper aufgeführt wurde, wohingegen früher jährlich eine oder mehrere zur Aufführung kamen. Bis zu einem gewissen Grade kann zwar auch hier die Erklärung in Kellgren's Vorrede zu »Aeneas in Carthago« (oder »Dido und Aeneas«) Geltung haben, welche als die Ursache, dass diese Oper unter der Regierung Gustav's III. nicht zur Aufführung gelangt ist, angiebt, dass dazu »Begebenheiten beigetragen haben, die auf den ganzen Staat von Einfluss gewesen sind«, und wenn man mit Atterbom diese Begebenheiten als verstehe des Königs Reisen nach dem Auslande und dann als allerlei politische Unruhen« deuten darf, so möge man nur nicht vergessen, dass letztgenannte gerade während der vier letzten Lebensjahre Gustav's III., während denen Kraus Kapellmeister war, besonders drohend gewesen sind, so dass sie wohl auf die Wirksamkeit des Theaters hindernd einwirken konnten. Aber auch dann, wenn man diese Erklärung gelten lässt, verbleibt der Mangel an Thätigkeit für unsere Oper, von dem Kraus — sowohl als Leiter, wie auch als Componist (er componirte nur die Oper »Dido und Aeneas«, die jedoch erst 1799 gegeben wurde, ausserdem nur Singstücke und Divertissements für kleinere Theater) — nicht freigesprochen werden kann, noch immer so merkwürdig, dass man wohl die Behauptung wagen darf, dass seine Kräfte absichtlich so wenig in Anspruch genommen worden sind und er trotz der Gunst des Königs, der Bewunderung verschiedener Freundeskreise und der von der Musikalischen Akademie am 24. Mai 1798 veranstalteten Gedächtnissfeier zurückgesetzt gewesen ist.

Die Veranlassung zu diesem Verhältniss dürfte man in dem von Atterbom angedeuteten »Neide« finden können. Aus mehreren Briefen wird es ersichtlich, dass der lange Aufenthalt, den Kraus in Paris genommen, von Stockholm aus veranlasst war. Hier hatte man das Gerücht verbreitet, dass Kraus selbst seine Rückkehr verzögere und beabsichtige nicht mehr wiederzukehren. Er selbst schrieb nach seiner schliesslich erfolgten Rückkehr an seine Angehörigen Folgendes: »Gesund und munter bin ich endlich wieder in Schweden angelangt. Meinen Freunden war ich willkommen, weniger aber denen, die gern gewünscht hätten, mich niemals wiederzusehen. Und diese ehrenwerthe Brüderschaft war es, welche Vogler herzabliert hatte, um mich fortzubekommen. Aber zur grössten Verwunderung dieses guten Volkes bekam die Sache eine ganz andere Wendung, denn ich nahm sie von ihrer rechten Seite und machte mit Vogler Eins. Anfrichtig gesagt — wir sind herzliche Freunde und vermeiden allen Anlass zu Streitigkeiten zwischen uns — und dies zum Aerger für unsere schadenfrohen Gönner. Was unsern Dienst betrifft, so hätte ich keinen nachgiebigeren Menschen finden können. Sein Einkommen ist zwar ein und ein halb mal so gross, als das meine; aber was thut dies?«

Ein anderer Grund, dass Kraus während seines Lebens in Schweden nicht nach Verdienst geschätzt war, obgleich im Auslande Männer wie Gluck und Neukomm für ihn das beste Lob hatten, der Padre Martini sein Portrait malen, Professor Klein seine vortrefflichen Briefe über Piccinni's »Didone in das »Pfälzische Museum« einrücken liess, und Breitkopf und Härtel seine Compositionen druckten*), dürfte darin zu finden sein, dass er es nicht verstand, sich einzuschmeicheln,

*) *Son pistoso e sono amante*, aus Metastasio's »Nititia«; *Vingt airs et chansons* pour le clavecin; Symphonie aus C-moll. Sämmtlich gedruckt 1796.

Digitized by Google

sondern ebenso stolz wie ränkevoll, ebenso gefühlvoll wie sorglos war. Ein dritter Grund dürfte auch der sein, dass die Art seiner Künstleranlage nicht einschlug; theils fand man ihn in seinem Stil etwas zu dunkel, was mit Unrecht mit mangelnder Tiefe und Energie verwechselt wurde, theils tadelte man an seinen Schöpfungen seine gewisse Ausführlichkeit. Das erstere sprach wohl das lebendige und leichte Gustavianische Zeitalter nicht an, das letztere dagegen war ein berechtigter Tadel, welchen auch die Nachwelt theilen muss. Kraus war nämlich trotz seiner reichen musikalischen Begabung oder vielleicht gerade infolge derselben eigentlich nicht zum Opernc omponisten berufen. So sehr auch immer sein Stil an Gluck erinnert, so fehlte ihm doch dessen scenische Schlagfertigkeit und musikalische Selbstverläugnung, und seine contrapunktische Stärke, derjenigen Gluck's weit überlegen, verleitete ihn auf der andern Seite zu einer Weitläufigkeit, die nur in der Instrumentalmusik am Platze sein kann. Will man daher seine wirkliche Grösse kennen lernen, so darf man sich nicht bei seinen Opern, in denen er, besonders was die Behandlung der Arie betrifft, oft schwach und conventionell ist, ja nicht einmal bei seiner mit Recht berühmten Musik zu Gustav's III. Leichenbegängniss aufhalten, sondern muss zu seinen Symphonien und der Ouvertüre zu »Dido und Aeneas« gehen. Die letztere wird von Frigel der Ouvertüre zu »Iphigenie in Aulis« gleichgestellt und soll jedes Jahr von Haydn aufgeführt worden sein.*) Die ersteren, die Symphonien, von denen ein Theil in der Musikalischen Akademie hier verwahrt wird, werden von Frigel mit Recht gepriesen. »Die Kraus'schen Symphonien,« sagt er, »haben alle grossen Werth und sind voller Charakter, bald feierlich und prachtvoll (D-dur 1789), bald brillant und naiv (Es-dur), bald ernst und düster (D-moll), bald traurig und herzzerreissend (C-moll 1783).« Wenn wir die genannte Dmoll-Symphonie — als zum grössten Theil von Albrechtsberger — ausschliessen, so ist dieses Urtheil vollkommen berechtigt; damals, als Kraus die Cmoll-Symphonie verfasste, hatte keiner seiner Zeitgenossen, Mozart nicht ausgenommen, eine gleich grossartige Symphonie geschaffen; wären die Mittel und die Mannigfaltigkeit etwas reicher, so würde man beinahe glauben, Beethoven zu hören. Ich habe nicht aufgehört, die schwedischen Concertgeber unserer Tage zu ermahnen, anstatt über den Fluss nach Wasser zu gehen und die Jugenderbeiten Fremder hervorzusuchen, doch aus dem Schranke zu nehmen, was wir selbst besitzen und dadurch vor unverdienter Vergessenheit einen Tonsetzer zu bewahren, welcher zu den bedeutendsten zählt, die wir gehabt haben und der, falls er länger gelebt, und die Umstände günstiger gewesen wären, vielleicht einem Cherubini gleichstehen würde. Wahrscheinlich würde sich auch seine Kammermusik hören lassen und dies um so mehr, da gerade die Behandlung der Streichinstrumente seine starke Seite war, je, es lässt sich sogar behaupten, dass die würdigste Weise, jetzt das Säcularfest des Grossen Theaters in Stockholm**) zu feiern, die Aufführung gerade der Oper gewesen sein würde, mit welcher, hätten es nicht zufällige Umstände (das Entweichen der Sängerin Frau Müller) unmöglich gemacht, dieses Theater eingeweiht worden wäre. Bei all ihren Schwächen, welche durch bedeutende Abkürzungen neutralisirt werden könnten, enthält nämlich die Oper »Dido und Aeneas« mehr wirkliche Musik als »Cora und Alonzo«.

Jene Oper hat übrigens zufolge der (meiner Meinung nach unnöthigerweise) bezweifelten Echtheit verschiedener Theile des fünften Actes ihre eigene Geschichte erhalten. Dass gewisse Theile dieses Actes später in die Partitur des königlichen Theaters (wahrscheinlich von Haeffner) eingeschoben worden sind, lässt sich wohl nicht bestreiten, die Factur aber (mit ihrer grossartigen Einfachheit, mit ihren, dem Uebrigen analogen Gedanken, ihren vielen Unisonen, repetirten Noten und blitzähnlichen Streichscalen u. s. w.) ist so unverkennbar die Kraus'sche, dass seine Originalcomposition offenbar allen von Haeffner vorgenommenen Veränderungen und Einschiebungen selbst da zu Grunde gelegen haben muss, wo ein eigenhändiger Entwurf von Kraus nicht mehr vorhanden sein sollte, was nachweisbar noch bei vier Nummern der Fall ist. Entscheidend erscheint mir der Umstand, dass überall, wo in die Partitur der königlichen Oper neue Blätter eingebunden wurden, offenbar die entsprechenden alten Blätter vorher erst herausgenommen sind, welche gewiss nicht leer waren, sondern die ursprünglichen Compositionen in der Ordnungsfolge bis zu dem unverändert gebliebenen Schluss enthielten. Also: die Oper war unzweifelhaft von Kraus fertig componirt, und dann würde es sich nur darum handeln, ob Haeffner die aus der Partitur herausgenommenen Stücke verworfen und gänzlich neu componirt hat, was jedoch, selbst wenn man von den inneren Kriterien ganz absieht, unwahrscheinlich ist, oder, was glaublicher erscheint, sich auf (mag sein durchgreifende) Streichungen, Zusammenziehungen und Ausführung der Instrumentation beschränkt hat.

Der Raum verbietet uns, fernere Beiträge aus den der Biographie Silverstolpe's beigegebenen Briefen von Kraus anzuführen, welche von der liebenswürdigen Persönlichkeit, der hohen Bildung und dem scharfen Urtheil desselben ein treffendes Bild geben. Wir schliessen mit einer uns zu Händen gekommenen privaten Mittheilung:

Auf dem Grabe des Kapellmeister Kraus bei Tivoli auf dem Strande des Sees Brunesviken (unweit Stockholm) stand noch im Jahre 1825 eine kleine, morsche, weissgetünchte Holepyramide mit der Inschrift: »Hier ruhet der Kapellmeister Josef Kraus, geboren 1756 — gestorben am 15. Dec. 1792. Durch ausgezeichnete Verdienste geehrt von Fürsten, geschätzt von Kennern, durch sanften Umgang geliebt von Allen.« Wahrscheinlich wurde dieses Monument von dem derzeitigen Besitzer von Tivoli, dem Grafen N. Burck, errichtet, bei dem sich, wie mein weiss, sowohl Kraus wie auch Naumann gern aufhielten und bei dem Naumann auch den grössten Theil von »Gustav Wasa« componirt hat. — 1846 wurde dieses Monument durch ein anderes von Sandstein ersetzt.

IV.

G. J. Vogler.

Abbé Vogler, der Mann mit den vielen Titeln*) und die widersprachsvollste Vereinigung von Gelehrten und Effectsucher, von Genie und Gaukler, Künstler und Jesuit, gehört, wie so viele andere Fremdlinge, während eines Theils seines wechselreichen Lebens der schwedischen Musikgeschichte an. Der Schwerpunkt seines Wirkens liegt aber nicht, wie bei den meisten anderen in dem, was er als Componist geschaffen hat, sondern in seiner Merkwürdigkeit als Theoretiker, Lehrer und Virtuos.

Es war am 15. Juni 1749, als Georg Joseph Vogler in Würzburg das Licht der Welt erblickte. Zeitig schon trat

*) In dem bis jetzt erschienenen Theil von Pohl's Haydn-Biographie ist jedoch hiervon nichts gesagt.

**) Dieses Säcularfest wurde am 30. September 1862 begangen. Leider zog man bei dieser Gelegenheit vor, Naumann's schwächere »Cora und Alonzo« zu geben, die freilich factisch die Einweihungsoper war.

*) Er war bei seinem Tode »päpstlicher Erzzeuge, Kämmerer des apostolischen Palastes, bayerischer geistlicher Rath und Hofkapellmeister, öffentlicher Tonlehrer zu Mannheim und Prag, grossherzoglich hessischer geistlicher Geheimer Rath, Kapellmeister und Ritter, Ritter vom goldenen Sporen« u. s. w.

Digitized by Google

seine unruhige Versuchslust zu Tage, als er ohne Anleitung verschiedene Instrumente spielen lernte und eine neue Fingersetzung erfand. Im Jahre 1771 componirt er in Mannheim ein Ballet und beginnt bereits Unterricht zu ertheilen (u. a. Kraus); zwei Jahre später finden wir ihn in Bologna als Schüler Padre Martini's, dessen Unterricht er aber zu umständlich findet und schon nach sechs Wochen wieder verlässt, um nach Padua zu Vallotti zu gehen, bei dem er einige Monate aushält. *) Wahrscheinlich schon früher in den Orden Jesu eingetreten, tritt er jetzt in Rom auf und wird apostolischer Protonotar, päpstlicher Kammerherr und Ritter des goldenen Sporens, worauf er sich nach Mannheim begiebt, wo er eine Tonschule gründet und Anstellung als Hofkaplan und, trotz des geringen Erfolges, den sein *Miserere* hatte, als zweiter Kapellmeister erhält. 1783 geht er auf Reisen nach Paris (wo seine Oper »*Le Kermesses* Fiasco macht), nach Spanien und nach dem Orient, um den alten Choralgesang zu studiren, und 1786 nimmt er in Stockholm Anstellung als »Director der Musik«.

Sein erster Contract mit der schwedischen Oper verpflichtete ihn, nicht nur die gewöhnlichen Obliegenheiten eines Kapellmeisters zu verrichten, sondern auch jedes Jahr eine neue grosse Oper für das königliche Theater zu componiren, wofür er ein Jahresgehalt von 2000 Reichsthalern nebst Futter für zwei Pferde und sechs Monate Dienstfreiheit erhalten sollte, um reisen zu können, wohin es ihm beliebte; ausserdem sollte er nach Ausgang der Anstellungszeit bis zu seinem Tode eine jährliche Pension von 1000 Reichsthalern zu beziehen haben. Die Pensionssumme wurde jedoch im folgenden Jahre auf die Hälfte herabgesetzt. Am 1. Juli 1791 wurde er verabschiedet, 1793 aber mit einem Gehalt von 1700 Reichsthalern und der Zusicherung einer jährlichen Pension von 500 Reichsthalern wieder auf vier Jahre angestellt, welcher Contract später bis 1799 verlängert wurde, in welchem Jahre Vogler Schweden für immer verliess. Während seines Aufenthalts hierselbst hatte er 100 Orgelconcerte gegeben, davon 32 in Stockholm, eine Musikschule eingerichtet, componirt (doch keine Oper ausser »Gustav Adolf und Ebba Brahe«, 1788), Bücher geschrieben, Vorlesungen gehalten und 1794 die Wittwen- und Waisenunterstützungskasse der Hofkapelle gegründet. Ebenso hatte er die ihm in so reichem Maasse bewilligte Dienstfreiheit zu fleissigen Reisen nach dem Auslande benutzt und gelegentlich derselben in Holland, England und Dänemark auf einer kleinen, transportablen Orgel, »Orchestrione genannt, sein »Simplificationssystem« für den Orgelbau vorgezeigt. 1791 schrieb er für Mannheim »Castor und Pollux«, 1800 für Kopenhagen »Hermann von Unna«; 1807 übernahm er den Hofkapellmeisterplatz in Darmstadt, wo er seine dritte »Tonschule« errichtete und am 6. Mai 1814 starb.

Schon dieser kurze Bericht dürfte einen Begriff von dem wechselreichen Leben und der vielseitigen Wirksamkeit Vogler's geben. Hier wollen wir nur die letztere etwas eingehender betrachten.

Ist Kraus in unserm Lande nicht nach Verdienst gewürdigt worden, so scheint man Vogler dagegen überschätzt zu haben. Dass das persönliche Verhältniss zwischen Beiden das beste war, haben wir schon oben gesehen (cfr. J. M. Kraus). Inwiefern das Officielle eine Art Subordination mit sich führte, ist aus ihren Contracten nicht ersichtlich; inzwischen wurde Vogler's Oper aufgeführt, Kraus' nicht, und es war der Erstere, nicht der Letztere, welcher 1787 mit der Composition des Prologs zum Geburtstage des Königs betraut wurde. In schwedischen Biographien wird Vogler noch in neuerer Zeit ein grosser Tonsetzer genannt, seine kirchlichen Compositionen werden als »ungewöhnlich schön« beschrieben und seine bizarren Tongemälde auf der Orgel, wenn nicht gerühmt, so doch sehr mild oder auch humoristisch beurtheilt. Anders lauten die ausländischen Urtheile, wenn wir nämlich von einigen früheren Quellen, wie Schilling's Lexikon oder C. M. v. Weber absehen, welcher letztgenannte durch sein herzuberufendes Wesen beeinflusst war. Fétis spricht seinen Tonschöpfungen Originalität der Ideen ab, tadelt sein Harmoniesystem stark und schenkt nur seinen Verbesserungen der Orgel und seinem Lehrertalent einige Anerkennung. In historischen Compendien u. a. ist Vogler nicht einmal erwähnt. Beide Richtungen in der Beurtheilung Vogler's sind ungerecht und dürften nur in seiner widerspruchsvollen Persönlichkeit ihre Erklärung finden. Ich für meinen Theil sehe in Vogler freilich gar keinen grossen und ungewöhnlichen Componisten, wohl aber einen Theoretiker mit einem ebenso grossen Zukunftsblick wie mit abstracten Einseitigkeiten, sowie einen Lehrer, für dessen grosse Bedeutung Namen wie Haeffner, Kraus, Weber und Meyerbeer mehr als hinreichend zeugen dürften.

Vogler's Tonsetzungen entbehren, was Geist und Eingebung anbelangt, im Grossen und Ganzen grösserer Tiefe, wenn schon die Form eine grosse Routine, eine mehr leicht ansprechende als originelle Melodik und nicht selten eine Harmonisirung verräth, welche, besonders für die damalige Zeit, pikant genannt zu werden verdient. Er kann unterhaltend, aber selten ergreifend sein; ein sehr bedeutendes *savoir faire* muss oft den Mangel einer tieferen, schaffenden Kraft oder eines höheren Fluges ersetzen. Daher ist auch, entgegen der herrschenden Vorstellung, seine Operomusik besser als seine Kirchenmusik, welche nicht selten in die ausgeartete banale Manier der neapolitanischen Schule verfällt. Einige glänzende Ausnahmen hiervon haben sich inzwischen der Nachwelt erhalten, so das bekannte »Hosianna« und ein Theil seiner Choralbearbeitungen, unter denen die im Andante der Symphonie »*La scala*« besonders hervorzuheben sein dürften.

Von seinem Clavierspiel wird es der Nachwelt schwer sich einen Begriff zu bilden, besonders da die Urtheile seiner Zeitgenossen sehr widersprechend waren. Auf der einen Seite feierte er als Clavierspieler thatsächlich bedeutende Triumphe, und von den Vorschriften, die er in seiner Clavier Schola (Stockholm, 1798) giebt, ist wenigstens der grössere Theil gesund und richtig.*) Auf der anderen Seite haben wir von Mozart, welcher ihn 1778 in Mannheim hörte, folgenden scharfen Tadel: »NB. Vor dem Tische hat er mein Concert (das von der Littau ist) prima vista — herabgehudelt. Das erste Stück ging prestissimo, das Andante allegro und das Rondo wahrlich prestissimo. Den Bass spielte er meistens anders als es [geschrieben] stand, und bisweilen machte er eine ganz andere Harmonie und auch Melodie. — Seine Applicatur ist auch miserabel; der linke Daumen ist wie heim seligen Adlgasser, und alle Läufe herab mit der rechten Hand macht er mit dem ersten Finger [Zeigefinger] und Daumen.« Letzteres stimmt mit seinen angegebenen Vorschriften für die Fingersetzung in B-dur überein. Hier dürfte nur zu bemerken sein, dass Mozart gegen Vogler im Voraus eingenommen war.

Als Orgelspieler dagegen war sein eminentes Talent unbestritten, wennschon man die Gemälde tadelte, welche er vom afrikanischen Reisstampfen, dem Einstürzen der Mauern Jerichos u. s. w. entrollte. Sogar Haeffner, welcher Vogler im Allgemeinen nicht besonders gewogen war, zollte ihm eine

*) Und dessen Lehren die Grundlage seines eignen Systems wurden — was Prof. v. Schafhäutl näher auseinander gesetzt hat in dem gediegenen Aufsatze »Moll und Dur in der Natur, und in der Geschichte der neuern und neuesten Harmonielehre; mit besonderer Berücksichtigung der Systeme von Vallotti und Abt Vogler« — in der Allg. Mus. Ztg., Jahrg. 1878, Nr. 1—9.

*) Sonderbar ist nur seine Fingersetzung in der B dur-Leiter: er will den Daumen auf *C*, *F* und *A* setzen!

Digitized by Google

Art den Tadel nicht vermissender Anerkennung: »Der Herr Abbate Vogler hat durch seinen Aufenthalt in Schweden das Orgelspiel in der Kirche ungleublich verhunzt. Nach ihm kann kein Organist als ontadelhaft passiren, sobald er auf der Orgel nicht Hirtengesänge spielen, das Rollen des Donners und das Tosen des Sturmes hören lassen, kurz, Himmel und Erde in Bewegung setzen kann. Vogler wusste recht gut, dass dieser Hocuspocus nicht zur Musik gehört und nur denn angewendet werden darf, wenn das Publikum die erschlafften Sinne gegen contante Bezahlung durch unnatürliche Mittel gekitzelt haben will. Wie gewöhnlich besitzt der Mann sich auch hier seine Ungereimtheiten zu imitiren, sein Talent aber, eine Melodie zu contrapunktiren und Fugen zu exequiren, blieb den Herren Organisten ein Geheimniss.« Hieraus scheint hervorzugehen, dass Vogler ein ebenso tüchtiger Fugirer wie Schlachten- und Ungewittermaler war. Dass er es verstand, sein Publikum besonders mit diesem letztgenannten Talente zu gewinnen, ist aus den die Naturwahrheit seines Spieles schildernden komischen Anekdoten ersichtlich. Es wird z. B. unter Anderm erzählt, dass er einmal das Prasseln des Regens so täuschend nachgeahmt habe, dass die Herren in der Kirche die Hüte aufsetzten; ein anderes Mal habe er auf der Orgel ein Gewitter so naturwahr hören lassen, dass in den nahegelegenen Häusern die Milch sauer wurde! Darf man einer Erzählung des Präsidenten von Rosen Glauben schenken, so war die Hervorbringung des Donners nicht so schwer und geschah dadurch, dass mehrere der nebeneinander liegenden Pedaltangenten auf einmal hinabgedrückt wurden. Eigenthümlich genug ernht Vogler diesen krassen Kunstgriff in seiner Lection für den Choralschüler M. H. (Stockholm 1799*) allen Ernstes folgendermassen zu vertheidigen: »Dass man auf dem Orgelwerk ein musikalisches Gemälde hervorbringen und mit einer Deutlichkeit, dass es selbst ungeübte Ohren zu unterscheiden vermögen, z. B. den Donner, das Poltern einstürzender Mauern, das Heulen des Sturmes u. s. w. hören lassen kann, ist ein Vortheil für dieses Alles umfassende Instrument und so zu sagen das Monopolium des Orgelwerkes.«

Mehr Genialität wie als Tonsetzer und Virtuos zeigt Vogler meines Dafürhaltens als Theoretiker. Seine Schriften sind anregend, interessant zu lesen und zeigen, wenn er Ideen entwickelt, welche man einer späteren Zeit vorbehalten glaubt, zuweilen einen wirklichen Scherblick. Wer würde wohl erwartet haben, in Vogler's Clavierschule die Handstellungen für das Legato und Staccato zu finden, welche erst viel später als Chopin's Methode beschrieben worden sind? Wer würde geglaubt haben, dass schon Vogler die Naturtöne als Grundlage für die Harmonie anticipirt hatte und dies in einer Weise, dass er weiter geht als die modernen Naturwissenschaften? Gleichwohl ist dieses der Fall.

Vogler ging sogar so weit (»Inledning til Harmoniens kännedom« [Einleitung zur Kenntniss der Harmonie], Stockholm 1796), dass er das *Fis* in die *C*-Scala aufnehmen wollte, weil der elfte Partialton des *C* dem *Fis* näher liege als dem *Fe*! So reich nun auch Vogler hierin an kühnen, ja verwegenen Zukunftsgedanken sein mag, so litt er doch, was bei einem speculativen Dogmatiker erklärlich genug ist, auf der andern Seite Mangel an historischem Sinn und vorurtheilsfreier Auffassung, als er (»Organist Schola«, Stockholm 1798) das Heimathsland des Chorals in Griechenland gefunden zu haben glaubte und Bach zu meistern suchte, weil er in dessen Choralaccompagnement nicht die »geringste Unterscheidung und Auswahl der zum Choral passenden Harmonien finden konnte«! Dasselbe rastlose Bedürfniss, umzuändern und neu zu bilden, zeigt sich auch in seinem »Simplificationssystem«, welches darauf hinauslief, die Prospecte, die Mixturen u. dgl. aus der Orgel zu entfernen, die Pfeifen direct hinter ihre Tangenten zu stellen, wodurch die weitläufige »Regierung« verschwände, und die tiefsten Stimmen durch Combinationstöne zu ersetzen. Dieses System gewann keine Nachfolge, rief inzwischen aber in der genannten Kunst ein mehr wissenschaftlich geordnetes Verfahren hervor.«

Ist Vogler auch in allen bisher geschilderten Eigenschaften ohne sichtbar directe Einwirkung auf die Nachwelt geblieben, so lebte und wirkte sein reformatorischer Geist doch unberechenbar auf eine andere Weise, nämlich durch seine Schüler. Weber und Meyerbeer zählen zu den grössten Namen unseres Jahrhunderts; wer aber kann sagen, bis zu welchem Grade sie für ihre epochemachenden Ideen bei ihren Lehrern in Schuld stehen? Selbst Haeffner bei, ungeachtet seiner Abneigung gegen Vogler, gar nicht wenig von dessen Principien für die Choralsetzung sich angeeignet. Besonders ist Schweden Vogler dafür Dank schuldig, dass er 1786, zu einer Zeit, wo die Lehranstalt der musikalischen Akademie gänzlich darniederlag, eine Musikschule errichtete, wo auf jedem beliebigen Instrument gratis unterrichtet werden sollte, um auf diese Weise die für die Hofkapelle erforderlichen Musiker, welche vom Auslande verschrieben werden mussten, im Lande selbst erhalten zu können. Der Zulauf zu dieser Schule wurde so gross, dass der Unterricht schon im December desselben Jahres auf diejenigen beschränkt werden musste, welche die Musik zu ihrem Berufe wählen wollten. Ausserdem war Vogler wahrscheinlich der erste, welcher Vorlesungen über Musik in schwedischer Sprache hielt und, wie wir gesehen haben, Schriften über diesen Gegenstand in derselben herausgab.

Dass der Beruf des Lehrers für ihn der vornehmste war, sah er selbst ein, und es liegt eine Art rührender, tragischer Resignation in den Worten, die er gegen Ende seines Lebens in Bezug auf Meyerbeer und Weber geäussert haben soll: »Es ruht etwas in mir, was ich nicht herausrufen konnte. Diese beiden werden es thun! Was wäre Peruginо ohne Rafael?«

*) Diese Lection ist für Haeffner bestimmt, welcher M(ayema) H(uh) genannt wird, weil er mit diesem hübschen hottentottischen Epitheton Vogler's Choralwerk angegriffen hatte. Södling sagt, dass Vogler Schweden aus Aerger über Haeffner verlassen habe.

Bernhard Gugler.

Einer der treuesten und werthvollsten Mitarbeiter dieser Zeitung, und einer der besten wissenschaftlichen Freunde des Herausgebers, soll nicht dahin gegangen sein, ohne hier, wenn auch spät, einen kleinen Gedenkstein erhalten zu haben. Gugler's Andenken wird bei denen, die ihn näher kennen lernten, nur mit ihrer eignen Erinnerung erlöschen. Namentlich in der Musik waren bei ihm Empfänglichkeit und wissenschaftlicher Sinn gleich hoch ausgebildet, was um so bemerkenswerther ist, da er durch seine eigentliche Berufsthätigkeit dieser Kunst fern stand.

Geboren zu Nürnberg am 5. März 1812, erhielt er bis zum vierzehnten Jahre den Unterricht in der Volksschule, besuchte dann eine Vorbereitungsanstalt für das Lehrfach, später aber das Gymnasium und die polytechnische Schule seiner Vaterstadt, und darauf die Universitäten Erlangen, Wien und München. Sein Berufsfach wurde die Mathematik. Vom Jahre 1835 bis zu seinem am 12. März 1880 erfolgten Tode war er Lehrer derselben, zuerst an der Gewerbeschule in seiner Vaterstadt und sodann (seit 1843) an der damaligen Gewerbeschule, jetzt technischen Hochschule in Stuttgart. Als Lehrer und später als Rector dieser Anstalt entfaltete er eine weithin bemerkbare, segensreiche Wirksamkeit.

In den musikalischen Kreisen ist Gugler wohl am meisten bekannt geworden durch seine Uebersetzung des Mozart'schen Don Giovanni, sowie durch die Herausgabe der Partitur dieser

Digitized by Google

Oper. Und wahrlich, schon dieser einen Arbeit wegen verdient er, dass wir sein Andenken in Ehren halten. Sowohl über die Uebersetzung wie über die Partiturausgabe ist in dieser Zeitung so wiederholt und eingehend gesprochen, dass es den Lesern nicht ganz aus der Erinnerung geschwunden sein kann. Wenn nun Gugler's Mozartwerk weder als Uebersetzung, noch als gereinigte Partitur ganz den verdienten Erfolg gehabt hat, so ist das Zusammentreffen ungünstiger Umstände hauptsächlich schuld daran. Für eine Reinigung Mozart'scher Opern war bisher die Zeit nicht reif; die Theater und sogar die damaligen Mozart-Autoritäten standen ihr ganz theilnahmlos gegenüber.

Gugler selber befreundete sich später mehr und mehr mit dem Gedanken, dass für die Herstellung einer originalgetreuen Praxis in der Musik nicht Mozart der richtige Ausgangspunkt sei, sondern dass man weiter, bis auf Händel zurück gehen müsse, um aus dem Vollen und so auch mit Aussicht auf Erfolg arbeiten zu können — und diese Ueberzeugung gab denn ungesucht ein festes Band ab für unsere gemeinsame Thätigkeit. Die Hemmung seiner früheren Mozart-Arbeiten beklage ich nichtsdestoweniger. Bei seiner Kenntniss, seinem Takt, seiner Arbeitslust und ausserordentlichen kritischen Schärfe wäre er der geborne Herausgeber für einen grossen Theil der Breitkopf & Härtel'schen Mozart-Edition gewesen.

Mit warmer Theilnahme kam er jeder wirklich musikalischen Erscheinung entgegen. Er war nicht einseitig und immerfort begierig, Neues zu lernen. Mit Leichtigkeit, anregend aber nicht verletzend, urtheilte er über musikalische Tagesereignisse; doch war sein eigentliches Gebiet, auf welches Neigung und Talent gleichmässig ihn hinwiesen, das rein wissenschaftliche. Seine eminente Begabung für die Musikwissenschaft sprach sich am sichersten darin aus, dass er bei einer Sache stets mit Leichtigkeit auf den Mittelpunkt kam. Ich konnte das am besten wahrnehmen bei Händel, der ihm früher ziemlich fern lag. Kaum hatte er angefangen, die Instrumentations- und Begleitungskunst desselben zu untersuchen, so war er hinsichtlich des Clavier-Accompagnements auch schon bei denjenigen Problemen angelangt, auf deren Lösung es hier hauptsächlich ankommt. Allerlei Material hatte ich ihm bereits zugetragen und manches andere schon bezeichnet; aber der grausame Tod hat nicht gestattet, diese schönen Studien bis zu Irgend einem mittheilbaren Resultat zu führen. Durch die gediegene Kenntniss des Italienischen, welche der sel. Gugler sich erworben hatte, wurde er mir bei der Herausgabe Händel'scher Opern ein allzeit bereiter Helfer und aufmunternder Berather, dessen warme Theilnahme von der allgemeinen Gleichgültigkeit, mit welcher diese Werke noch immer betrachtet werden, wohlthuend abstach. Bei jeder Oper, die ich nach seinem Tode zum Druck bringe, macht sich das Gefühl des Verwaistseins aufs neue geltend: so anziehend war diese Persönlichkeit.

Wer dieses reiche Leben überblickt, der muss sich sagen, dass die äusserlich sichtbar gewordene Frucht von der inneren Reife und Tüchtigkeit desselben kein völlig genügendes Bild giebt. Aber befinden sich nicht sämmtliche treue Arbeiter auf dem Felde der Musikwissenschaft mehr oder weniger in derselben Lage? Wenn der Einzelne reif, die Wissenschaft, in welcher er arbeitet, aber unreif ist und daher von der Gesammtheit nicht richtig geschätzt werden kann; wenn die vorhandenen Kräfte in Folge dessen nicht als Glieder zusammen wirken, sondern durch Entfremdung oder Beibung einander aufheben: so entsteht ein Zustand, wie der ist, den wir in den letzten Decennien durchlebt haben. Man erkennt immer mehr, fühlt sich immer sicherer, versöhnlicher, nachsichtiger, aber man kommt bei alledem äusserlich nicht weiter; jeder Schritt vorwärts ist wie ein Waten im Sande. Was bleibt schliesslich übrig, als sich mit dem zu begnügen, was man an Schätzen der Erkenntniss erlangen kann, der Welt aber möglichst wenig davon mitzutheilen, und garnichts von ihr dafür zu beanspruchen?

In dieser Anspruchslosigkeit dürfte der sel. Gugler wohl so leicht von niemand übertroffen werden. Durch seine sämmtlichen musikalischen Arbeiten hat er eigentlich weiter nichts erworben, als die Hochachtung, Liebe und Dankbarkeit seiner Freunde. Dieser Erwerb ist allerdings ein dauernder, denn wir vergessen ihn nicht.

Chr.

Carl Emil von Schafhäutl.

»Niemand kann zwei Herren dienen«, sagt ein alter Spruch. Und doch hat ein langjähriger Freund dieser Blätter den Beweis geliefert, dass man, wenn auch nicht zwei Herren, doch — obwohl Cölibatär — drei Frauen: der Wissenschaft, der Kunst und der Technik mit gleicher Liebe dienen und von jeder mit den schönsten Ruhmeskränzen geschmückt werden kann. Ein Rückblick auf den Lebensgang jenes Freundes, der am 16. Februar d. J. (1883) sein achtzigstes Jahr vollendet hat, möge diese Behauptung rechtfertigen.

Am 16. Februar 1803 wurde Carl Emil Schafhäutl zu Ingolstadt geboren. Sein Vater, Militärarzt im bayerischen Infanterie-Regimente Graf Preysing, starb schon nach zwei Jahren und überliess der Wittwe die Erziehung des Söhnchens. Nach beendigtem Elementarunterrichte brachte sie den Knaben in das Studien-Seminar zu Neuburg an der Donau, wo in ihm unter der Leitung des als Componisten hauptsächlich für vierstimmigen Männergesang bekannt gewordenen Professors Eisenhofer und im Verkehr mit dem ebenfalls als Zögling anwesenden, nachmals berühmten Franz Lachner frühzeitig Neigung zur Musik geweckt und genährt wurde.

Nach Beendigung der Gymnasialstudien bezog Schafhäutl die Universität Landshut und widmete sich dort in den zwanziger Jahren philosophischen, naturwissenschaftlichen und cameralistischen Studien, aus welchen er auch dort promovirte. Nach Verlegung der Universität von Landshut nach München zog unser Schafhäutl die Pflege der Musik in die Hauptstadt, wo er Ende des Jahres 1827 eine Stelle als Scriptor an der Universitätsbibliothek erhielt.

Schon innerhalb der Jahre 1830 bis 1830 regte sich sein Hang zu schriftstellerischer Thätigkeit; als Pseudonymus: C. E. Pellisov (pellis ovis) veröffentlichte er mehrere Jugendschriften und dramatische Stücke, als: Der Alte von den Bergen, eine Erzählung für Kinder; Vater Noah's Haarbeutel, eine Posse in 1 Akt; Wingolf, Blätter einer kleinen Jugendakademie u. s. w.

Im Jahre 1831 erschienen seine ersten musikalischen Abhandlungen: »Betrachtungen über den gegenwärtigen Stand der Musik« und »Andeutungen zur Begründung der Theorie der Aeolsharfe«.

Die untergeordnete Stellung an der Universität konnte seinem strebsamen Geiste, sowie seinem Wissenstriebe in die Länge nicht genügen. Das Studium der Naturwissenschaften, insbesondere der Geologie und Geognosie, des Bergbaues und der Hüttenkunde veranlassten ihn zu grossen Reisen in Belgien, Frankreich und England, welche über acht Jahre dauerten, und wovon er einen grossen Theil als Ingenieur in Hüttenwerken und Stahlfabriken in England zubrachte.

Anfangs der vierziger Jahre kehrte Schafhäutl nach München zurück, nachdem er vorher noch in Dublin auf Grund einer Dissertation und Disputation über das Thema: *de rabie canina* zum Doctor der Medicin ernannt worden war. In München wurde seine ungemein reiche wissenschaftliche und praktische Ausbildung alsbald erkannt. Schafhäutl wurde um 1842 zum ausserordentlichen und 1844 zum ordentlichen Professor für Geognosie, Bergbau- und Hüttenkunde an der Universität und zugleich zum Conservator der geognostischen Sammlungen ernannt. Die

Digitized by Google

Akademie der Wissenschaften erwies ihm die Ehre, ihn schon um 1842 als ausserordentliches und 1845 als ordentliches Mitglied für die mathematisch-physikalische Klasse aufzunehmen.

Grössere Reisen unternahm Schafhäutl von da an nur noch im Jahre 1844 im Auftrag des Königs Ludwig I. nach Rom und Neapel zum Studium der Technik der pompejanischen Wandmalereien, und im Jahre 1851 nach London als bayerischer Ministerialcommissär bei der ersten allgemeinen Weltausstellung. Seit dieser Zeit begnügte sich der in seinem eigentlichen Berufe als Lehrer und Forscher rastlos thätige Gelehrte alljährlich mit kleineren Erholungsreisen nach seinen Lieblingsorten Salzburg und Einsiedeln in der Schweiz, wo er in den Benedictiner-Klöstern als hochgefeierter Gast gewöhnlich einige Wochen sich geistigem Ausruhen hingab.

Die Literatur sowohl im Bereiche der Wissenschaften, als auch in dem der Musik und der Technologie verdankt ihm eine ganz erstaunliche Anzahl höchst schätzbarer Werke, grösserer oder kleinerer Monographien, Abhandlungen und Aufsätze in deutscher, englischer und französischer Sprache, welche ausnahmslos von gründlichster Kenntniss der behandelten Gegenstände, tiefer Gelehrsamkeit und schärfster Beobachtungsgabe Zeugniss geben.

Auf dem Gebiete der Musik begegnen wir zunächst in den Jahrgängen 1834 bis 1882 unserer Zeitung folgenden Abhandlungen:

1834. S. 722 u. f.: Ueber die Kirchenmusik des katholischen Cultus;
1835. S. 716 u. f.: Ueber das Musikfest zu York und die englische Musik;
1836. S. 501 u. f.: Ueber den englischen Orgelbau und die grossen Orgeln zu Birmingham und York;
(Diese Aufsätze unter dem Namen: Pellisov.)
1876. S. 593 u. f.: Ueber das Gut-komm, eine viersaitige chinesische Laute, und über chinesische Musik überhaupt;
1878. S. 1 u. f.: Dur und Moll in der Natur und in der Geschichte der neueren und der neuesten Harmonielehre;
1879. S. 593 u. f.: Ist die Lehre von dem Einflusse des Materials, aus welchem ein Blasinstrument verfertigt ist, auf den Ton desselben eine Fabel?
1882. S. 433 u. f.: Theobald Böhm, ein merkwürdiges Künstlerleben.

Ausserdem veröffentlichte Schafhäutl noch an grösseren musikalischen Schriften:

Ueber die antike Musik und ihren Uebergang zum Modernen;
Ueber Mozart und die Musik der Neueren — (diese beiden Abhandlungen in den gelehrten Anzeigen von 1846);
W. A. Mozart's Offertorium auf das Fest Johannis des Täufers. München 1854;
Der echte gregorianische Choral in seiner Entwicklung bis zur Kirchenmusik unserer Zeit. München 1869;
Die Kirchenmusik der Byzantiner vom 8. Jahrhundert bis auf die Gegenwart; aus Handschriften entziffert, 1874;
ferner eine grosse Anzahl von Nekrologen, musikalischen Skizzen und Recensionen, hierunter die mit köstlichem Humor und feiner Satyre geschriebenen Aufsätze:

Ueber Tannhäuser und die Musik der Zukunft (Beilage zur Augsburger Allgemeinen Zeitung von 1856, Nr. 197 u. f.);
Ueber Meyerbeer's Afrikanerin (ibid. von 1867, Nr. 34 u. f.).

Neben diesen der Oeffentlichkeit übergebenen Arbeiten auf dem Gebiete der Musik endlich auch Schafhäutl's Schriften über naturwissenschaftliche, technologische und industrielle Gegenstände sämmtlich namhaft zu machen, würde den uns hier zugemessenen Raum weit überschreiten. Wir beschränken uns deshalb auf die Anführung, dass dieselben die mannigfaltigsten Themata umfassen, als: Akustik, Dampfmaschinen, Chemie, Geologie, pompejanische Malerei, Stahlfabrikation, Orgel- und Clavierbau, Zeitmessung durch Uhren. Schafhäutl's Erfindung eines Instruments zur Messung der Stärke des Tons und viele andere, deren einzelne Aufzählung in dem jüngsten Almanach der Akademie der Wissenschaften den Umfang von 13 Seiten einnimmt.

Die in jeder Hinsicht ganz hervorragenden Leistungen Schafhäutl's haben von Staatsregierungen und Corporationen die gebührende Anerkennung gefunden, indem unserem Gelehrten von Bayern der Kronorden nebst dem persönlichen Adel und der Verdienstorden vom heiligen Michael, von Preussen der rothe Adlerorden, von Frankreich das Kreuz der Ehrenlegion, sowie von vielen gelehrten und industriellen Gesellschaften die Ehrenmitgliedschaft verliehen wurden ist. Kein Wunder daher, dass die Vollendung des achtzigsten Lebensjahres dieses Mannes als willkommener Anlass zu zahlreichen Ovationen, u. a. einer ehrenden Gratulationsadresse Seitens des Magistrats der Haupt- und Residenzstadt München, freudigst benutzt wurde. Und nachdem sich Schafhäutl, der in voller geistiger und körperlicher Gesundheit und Frische diese hohe Lebensstufe erklommen hat, durch mehr als 50jährigen Aufenthalt in München, seine Anspruchslosigkeit, sein Wohlwollen gegen alle Menschen und seinen glücklichen Humor die allgemeinste Hochachtung und einen grossen Kreis von Freunden erworben hat, dabei aber sicher nicht einen Feind besitzt, konnte es sich dieser Freundeskreis nicht versagen, um Schafhäutl dessen Jubelfest durch ein heiteres Mahl in dem von ihm seit vielen Jahrzehnten besuchten vormals Junemann'schen Gasthause zu feiern, wobei die fröhlichste Stimmung herrschte, und alle Theilnehmer auf das Lebhafteste fühlten, dass niemand berechtigter, als der gefeierte Jubilar, im Rückblick auf seine Laufbahn den Spruch aus dem Quartette seines Lieblingstondichters Haydn auf sich anwenden konnte:

Ein harmonischer Gesang
War mein Lebenslauf.

München, im März 1883. *L. v. St.*

Franz von Holstein's Liedercompositionen.

T. K. Als Ergänzung zu unserm Aufsatze in Nr. 33, 34. 36 des Jahrg. 1882 d. Bl. sei erwähnt, dass aus dem Nachlasse Fr. v. Holstein's seitdem noch erschienen sind:

1) **„Ich schlief auf einer grünen Wiese ein"** (Gedicht von *M. Arnd*), Lied für eine Singstimme (Sopran) mit Pianoforte; in der Zeitschrift »Vom Fels zum Meer« 1. Jahrg., 2. Bd., 1882, S. 312. (Stuttgart, Spemann.)
2) **Acht Lieder** für zwei und drei Singstimmen (Sopran-Tenor, Sopran-Alt, Sopran-Alt-Tenor) ohne Begleitung. **Op. 48.** Nr. 10 der nachgelassenen Werke. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1882. Pr. ℳ 1. 50.

Diese schönen Duette und Terzette haben, wie uns mitgetheilt wird, ein eigenthümliches Schicksal gehabt. In Italien componirt und handschriftlich in einem werthvollen Einbande vereinigt, kamen sie auf der Reise abhanden und galten für verloren, bis ein glücklicher Fund die Entwürfe der Stimmen aus dem Nachlass zu Tage förderte, aus denen die Compositionen wieder zusammengestellt werden konnten.

Unvollendete Aufsätze.

Eine Reihe von Arbeiten, grösseren oder geringeren Umfanges, ist in dieser Zeitung begonnen und zum Theil weit gefördert, ohne zum Abschluss gelangt zu sein. Bei dem Bestreben, das Blatt mehr mit grösseren Aufsätzen als mit kleineren Mittheilungen zu füllen und bei dem verhältnissmässig geringen

Digitized by Google

Rahm, der für diesen Zweck zu Gebote stand, war ein solcher Uebelstand nicht wohl zu vermeiden. Mehrere Arbeiten liessen an einen völligen Abschluss auch von vorne herein nicht denken. Dies gilt von den drei umfänglichsten, der Geschichte der Hamburgischen Oper, dem Bericht über Pergolese und der Kritik Mozart'scher Jugendwerke, während andere nur durch Zufall oder später eingetretene Nebenrücksichten nicht zu Ende gekommen sind.

4.

Die Geschichte der Hamburgischen Oper

ist in ihren wichtigsten Perioden hier beschrieben, wenigstens was die Texte und den äusseren Verlauf betrifft. Sie wurde im Jahrgang 1880 Nr. 6 geführt bis zum Jahre 1706, wo Reinhard Keiser's Direction zu Ende ging. Zum Schlusse, Sp. 88, wurden aber noch zwei Aufsätze verheissen, die nicht erschienen sind. (Zu den letzteren gehört auch der Nachweis der Benutzung Keiser'scher Motive durch Händel, der Sp. 388 in Aussicht gestellt wird.) Dagegen haben wir zwei andere mitgetheilt, welche ebenfalls die alte Hamburger Oper illustriren: 1) Hunold-Menantes' Bericht über gesellschaftliche Verhältnisse in der Oper zu Anfang des 18. Jahrhunderts (1880, Nr. 48—50); und 2) eine technische Beschreibung aus der damaligen Zeit über theatralische Maschinen (1882, Nr. 15 und 16). Das hier zu einer vollständigen Geschichte der älteren Hamburger Oper von 1678 bis 1738 noch Fehlende ist zum Theil schon ausgearbeitet, wird aber den Lesern wohl erst vorgelegt werden können, wenn ich das Ganze in Buchform erscheinen lasse.

2.

Giovanni Battista Pergolese

erfuhr im letzten Jahrgang von Nr. 5 an eine Besprechung, die bis Nr. 15 Sp. 234 fortgeführt wurde. Wenn sie auch hiermit bei weitem nicht zu Ende gebracht ist, so dürfte sie den Lesern doch über die wenig bekannten Kirchenwerke dieses merkwürdigen Autors manches Neue gesagt haben.

3.

W. A. Mozart.

Anlässlich der neuen Gesammtausgabe der Werke Mozart's, welche als die erste dieser Art in unserer Zeitung von Anfang an mit besonderer Theilnahme verfolgt wurde, unterzogen wir namentlich diejenigen Compositionen einer eingehenderen Besprechung, die am meisten geeignet waren, bisher übersehene Eigenthümlichkeiten dieses Meisters in ein besseres Licht zu setzen oder unhaltbare Urtheile auf ein richtigeres Maass zurückzuführen.

Die *Litaneien und Vespern* waren die ersten Stücke, welche in diesem Sinne besprochen wurden, Jahrgang 1880, Nr. 35 bis 42. Mit Spalte 666 hörte dieser Bericht auf. Der Schluss desselben, den das Inhaltsverzeichniss »im nächsten Jahrgange« verheisst, erfolgte nun aber nicht im Anschluss an diese Litaneien, sondern vielmehr als eine selbständige Besprechung der *deutschen Operette Zaide*, welche 1881 von Nr. 40 bis 47 in acht Nummern figurirt und Sp. 744 zu Ende gelangt. Eine Fortsetzung der bei den Litaneien begonnenen Erörterungen Mozartischer Werke und Kunstweisen nenne ich sie in dem Sinne, dass sich ein rother Faden hindurch zieht, der diesen anscheinend zusammenhangslosen Expectorationen eine gewisse Einheit sichert, was den Lesern auch wohl erkennbar geworden ist.

Mehr noch, als das Genannte, bot Mozart's erste Italienische Oper *Mitridate* Gelegenheit, sein Verhältniss zu Vorgängern und Zeitgenossen zu beleuchten. Die 1881 mit Nr. 50 begonnene Kritik wurde bis Nr. 8 vom 22. Februar 1882 fortgeführt, ohne ihr Ende erreicht zu haben, da sie mit Sp. 124 abbricht. Wenn nun auch nicht ihr volles Ende, so hat sie vielleicht doch einigermaassen ihren eigentlichen Zweck erreicht, welcher kein anderer ist, als der, den gutgläubigen Lesern die Ahnung zu erregen, dass vieles, was nach bisherigen Darstellungen ausgemachte Wahrheit zu sein schien, sich als ungeprüft und, wenn geprüft, als grundlos erweist. Es hat natürlich nicht an Solchen gefehlt, denen diese Kritik »peinlich« gewesen ist. Aber wenn in der ganzen Sache irgend etwas peinlich ist, so kann es nur dies sein, dass geschichtliche Darstellungen, welche zur Verherrlichung eines Einzelnen über ganze Kunstepochen den Stab brechen, ohne sie zu kennen oder in ihrer Eigenthümlichkeit zu verstehen, noch allgemein Glauben finden.

4.

Händel's zwölf Concerti grossi

für Streichinstrumente nebst Cembalo-Bass, welche in der Händelausgabe als Band 30 zum Druck gekommen sind, erhielten 1881 in 5 Nummern (Nr. 6—10) eine Besprechung, die sich aber nur auf die ersten vier Concerte erstreckte. Mit Sp. 148 hörte der Bericht auf, und die von dem Inhaltsverzeichniss in Aussicht gestellte Fortsetzung desselben ist nicht erschienen. Diese Lücke bringt mir nun lebhaft die Vernachlässigung in Erinnerung, welche Händel bei meiner achtjährigen Redaction überhaupt erfahren hat. Als ich 1875 die Leitung dieses Blattes wieder übernahm, schickte der sel. Gugler als ersten Beitrag eine Arbeit über Händel — (es war die, welche 1875 Nr. 12 unter dem Titel »Vorübergehender Taktwechsel bei Händel« gedruckt ist) — und bemerkte dabei scherzend: »Die Leser werden gewiss ausrufen: Nun geht's gleich wieder los mit Händel!« Es ist aber nichts losgegangen, sondern die überhaupt noch Belehrbaren haben hier, wie bei anderen musikalischen Fragen, die Wahrnehmung machen müssen, dass ihre bisherigen Vorurtheile auf Irrthum beruhten.

5.

Parsifal-Literatur

wurde besprochen in den Nummern 38 und 39, dann aber Sp. 612 abgebrochen. Einer weiteren Unterhaltung über den Gegenstand, welche des mangelnden Raumes wegen nicht möglich war, sind wir damals nur ungern aus dem Wege gegangen, da das letzte Werk Wagner's sich in besonderem Maasse zu einem Rückblick auf seine gesammte Thätigkeit eignet.

6.

Den beiden

deutschen Operngesellschaften,

die im Mai und Juni 1882 in London Vorstellungen gaben, wurde in Nr. 34 ein Artikel gewidmet. Obwohl derselbe sich nur als der »Anfang« einer Reihe von Mittheilungen ankündigte, welche die beiden verfehlten Unternehmungen in ihrer wahren Gestalt zeigen sollten, hat die Redaction sich nachträglich doch entschlossen, jenen durchaus sachkundigen Bericht, der auf Quellen beruht, welche nur Wenigen zugänglich sein können, zurück zu stellen, weil der einzige Theil desselben — Warnung und Belehrung für die Zukunft — doch nicht erreicht wird. Die mitgetheilte Erklärung B. Pollini's möge daher genügen. Dieser erfahrene, in schwierigen Geschäften erprobte Theaterdirector hat bei der Londoner Affaire 50,000 ℳ eingebüsst. Das ganze Deficit betrug nach einer Aufstellung der Music Publishers Association vom 12. Juli 1882 für die von Franke & Pollini geführte Opernunternehmung ca. 80,000 ℳ, für die von H. Franke allein unternommenen Richter-Concerte über hunderttausend Mark. Angelo Neumann kam bei seinen gleichzeitig dort aufgeführten »Nibelungen« mit einem blauen Auge davon, doch nicht ohne Andere stark in Mitleidenschaft gezogen zu haben; so lagern z. B. bei Schott & Co. in London noch 12,000 englische Textbücher und warten sehnlichst auf

Digitized by Google

Wiederholungen der Nibelungen. Londoner Opernunternehmer haben schon bedeutendere Summen verloren und stehen noch immer aufrecht. In einer solchen Stadt sind selbst grosse Verluste unter Umständen leicht wieder einzubringen. Aber was sich auf Jahre hinaus schwerlich wieder gut machen oder in Vergessenheit bringen lässt, das ist die Schädigung des deutschen Namens. Es war der richtige Zeitpunkt, um mit einer deutschen Oper in London festen Boden zu gewinnen, und die Monate Mai bis Juli stellen an Solisten, Chor und Orchester das reichste Material zur Verfügung, weil unsere Theater dann Ferien haben. Wie willkommen den meisten Bühnenmitgliedern ein derartiger Nebenerwerb, wie nützlich ihnen überhaupt als Künstlern eine solche Erweiterung ihres Horizontes gewesen wäre, braucht nicht erst gesagt zu werden. Das alles ist nun auf lange Zeit dahin. Einstweilen hört man dort also wieder das alte Lied, nach welchem die Deutschen zu einer richtigen Behandlung derartiger Unternehmungen unfähig sein sollen. Und wer mit eignen Augen sieht, wie selbst die Schaaren deutscher Strassenmusikanten in London nach und nach unter die Botmässigkeit italienischer Principale gekommen sind, von denen sie sich führen und füttern lassen — muss der nicht endlich selber glauben, dass jenes alte Lied die Wahrheit sagt?

Nachwort.

Durch unvorhergesehene Umstände ist die Ausgabe der Schlussnummer dieses Blattes über Gebühr verzögert. Die Leser werden sich für ihr langes Warten vielleicht einigermaassen entschädigt finden durch den Umfang und Inhalt der letzten Nummer. Der anfängliche Plan, dieselbe noch reicher auszustatten und gleichsam in ein Buch zu verwandeln, konnte wegen der geschäftlichen Bedenken, die sich dabei ergaben, leider nicht ausgeführt werden, und so muss der Herausgeber Manches, was zu äussern ihm am Herzen lag, schliesslich doch unterdrücken.

Als ich 1875 die Redaction zum zweiten Male übernahm, bestimmte mich dazu lediglich der Wunsch meines sel. Freundes Rieter, und ich entschloss mich erst dann, als der Verleger erklärte, dass ohne meinen Eintritt die Zeitung unbedingt eingehen werde. Ein solches Eingehen war mir an sich sehr gleichgültig; hatte ich doch während der Redaction meines Vorgängers mich gewöhnen müssen, das Blatt als ein mir völlig fremdes anzusehen, und war doch von den Bedingungen, unter welchen ich ihm die Redaction abtrat, nicht eine einzige erfüllt. Aber eben diese schiefe Wendung, welche das Blatt nahm, dieses Verlaufen in persönliche Animositäten, dieser Parteieinstrich ohne die Macht einer wirklichen Partei hinter sich zu haben — konnte mir als Abschluss doch in keiner Weise erwünscht sein. Denn nur Wenige wussten, wie fern ich der Sache stand; die Meisten betrachteten mich immer noch als Hintermann und geheimen Leiter des Blattes. Ich hoffe, dass es mir in diesen acht Jahren gelungen ist, sie von ihrem Irrthum zu befreien und die wirklichen Grundsätze, die mich leiten und durch welche ich, wie ich glaube, von Parteien unabhängig geworden bin, einigermaassen erkennen zu lassen.

Mit diesem Resultat will ich zufrieden sein. Ein noch höheres zu erzielen, die Allgemeine Musikalische Zeitung ihrem Titel wahrhaft entsprechend zu gestalten und demgemäss auch ihre Wirksamkeit auszudehnen, war bei den bestehenden Verhältnissen unmöglich, konnte also nicht einmal versucht, viel weniger erreicht werden. Ich werde daher auch Keinem widersprechen, der den sachlichen Werth des hier Gebotenen nur gering anschlagen sollte.

Chr.

ANZEIGER.

Verzeichniss

der im Jahre 1883 im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur erschienenen neuen Werke.

Barth, Richard, Op. 3. **Serenade** für Violine mit Begleitung des Pianoforte. 3 *M.*

Barth, Rudolph, Op. 7. **Sonate** für Pianoforte und Violoncell. 7 *M.* Für Pianoforte und Violine. 7 *M.* Für Pianoforte und Viola. 7 *M.*

Bödecker, Louis, Op. 16. **Trio-Phantasie** für Pianoforte, Violine und Violoncell. 8 *M.*

— Op. 19. **Denkzeichen trüber Stunden.** Vier Clavierstücke. 3 *M.*

Gernsheim, Friedr., Op. 44. **Legende** für Pianoforte. 4 *M.*

— Op. 47. **Quartett** (No. 3. F dur) für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell. 18 *M.*

Hartog, Rudolf de, Zwei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

No. 1. Das warst Du! »Der Morgen kam auf rosigem Gefieder«, von *Theodor Körner*. 1 *M* 50 *Pf.*

No. 2. »Die Liebe saß ein Nachtigall«, von *Em. Geibel*. 1 *M* 50 *Pf.*

Heijden, F. J. van der, Op. 23. **Fünf Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 3 *M.*

No. 1. Gefunden, von *W. Goethe*. No. 2. Letztes Glück, von *Tenner*. No. 3. Das Mädchen und der Schmetterling, von *R. F. Wegener*. No. 4. Grüne, von *H. Heine*. No. 5. Frühlingslied, von *L. H. C. Hölty*.

Herzogenberg, Heinrich von, Op. 37. **Fünf Clavierstücke** (Neue Folge). 4 *M.*

— Op. 39. **Duette** für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pfte. Heft 1. 4 *M.*

No. 1. Die Waise (Litheuisch). No. 2. Begegnung (Ungarisch). No. 3. Abschied (Ungarisch). No. 4. Nächtlicher Besuch, von *J. Kerner*. No. 5. Der Kranke, von *J. von Eichendorff*.

Heft 2. 4 *M.*

No. 6. Jäger und Jägerin, von *J. von Eichendorff*. No. 7. Tanzlied, von *Fr. Rückert*. No. 8. Aeolsharfen, von *W. Goethe*. No. 9. Im Abendroth, von *J. von Eichendorff*.

Herzogenberg, Heinrich von, Op. 39. **Orgel-Phantasie** über die Melodie: »Nun komm, der Heiden Heiland«. 2 *M* 50 *Pf.*

— Op. 40. **Vier Gesänge** für eine hohe Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 4 *M.*

No. 1. Im Frühling, von *Ed. Mörike*. No. 2. Morgendämmerung, von *Ed. Mörike*. No. 3. Lethe, von *Nic. Lenau*. No. 4. An die Sonne, von *Fr. Rückert*.

— Op. 44. **Sieben Lieder** für eine hohe Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Heft 1. 2 *M* 50 *Pf.*

No. 1. Des Strausslein, von *Cl. Brentano*. No. 2. Scheidelied, von *Cl. Brentano*. No. 3. Heimweh, von *Ed. Mörike*. No. 4. Frühzeitiger Frühling, von *W. Goethe*.

Heft 2. 2 *M* 50 *Pf.*

No. 5. Wehmuth, von *W. Goethe*. No. 6. Abendständchen, von *Cl. Brentano*. No. 7. Schifferlied, von *Gottfr. Keller*.

Henbner, Konrad, Op. 1. **Quartett** (in A moll) für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. Partitur und Stimmen 7 *M* 50 *Pf.*

— Op. 2. **Sechs Lieder** von *Goethe* für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Heft 1. 2 *M* 50 *Pf.*

No. 1. Die Spröde. No. 2. Die Bekehrte. No. 3. Mailied.

Heft II. 2 *M.*

No. 4. An die Entfernte. No. 5. Suleikas Traum. No. 6. »Dämmrung senkte sich von oben«.

Heymann-Rheineck, Carl, Op. 3. **Fünf Fantasiestücke** für Pianoforte. 3 *M.*

Hille, Gustav, Op. 7. **Serenade** und **Walzer** für Violine mit Begleitung des Pianoforte.

No. 1. Serenade. 1 *M* 50 *Pf.*

No. 2. Walzer. 2 *M.*

Hollaender, Gustav, Op. 16. **Zwei Concertstücke** für Violine mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte.

No. 1. Romanze (No. 2. H dur) Partitur (autografirt). n. 3 *M.*

Mit Pianoforte. 2 *M* 50 *Pf.*

(Orchesterstimmen in Abschrift.)

Digitized by Google

Hallaender, Gustav, Op. 16. **Zwei Concertstücke** für Violine mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte.
No. 1. Tarantelle. Partitur (autografirt). n. 4 ℳ.
Mit Pianoforte. 3 ℳ.
(Orchesterstimmen in Abschrift.)

Jensen, Gustav, Op. 44. **Sonate** (Allegro con brio, Romanze und Rondo) für Pianoforte und Violine. 6 ℳ.

Jiránek, Josef P., Op. 5. **Drei Stimmungsbilder** für Violoncello und Pianoforte. 6 ℳ.

Kaan, Heinrich von, Op. 12. **Drei Stücke** für Pianoforte u. Violoncello. 3 ℳ 50 ₰.

Köckert, Ad., Op. 16. **Variations de Concert** sur l'hymne national néerlandais »Wien neêrlandsch bloed« composées pour Violon avec accompagnement d'orchestre ou de Piano.
Pour Violon et Piano. 3 ℳ.
(Partition et Parties d'orchestre en copie.)

—— Oeuv. 21. **Deux Chœurs** pour trois voix de femmes avec accompagnement de Piano.
No. 1. Chant de Noël. (Paroles de *Ad. Kockert.*)
No. 2. La reine des elfes. (Paroles de *Ad. Kockert* d'après *Matthison.*)
Partition de Piano. 3 ℳ. Soprano I, II, Alto à 30 ₰.

—— Op. 23. **Erlegers Heimkehr.** (Le retour du soldat.) (The soldier's return.) Marsch für Militair-Orchester oder Pianoforte. Partitur 3 ℳ netto. Für Pianoforte 60 ₰.

Krug, G., Tannhäuser's Schwanenlied von *Jul. Wolff* für eine Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. 3 ℳ.

Lang, Henry Albert, Op. 12. **Sonate** für Pianoforte und Violoncello 7 ℳ. Ausgabe für Pianoforte und Violine 7 ℳ.

Lange, S. de, Op. 84. **Variationen** über das Volkslied »God save the queen« für die Orgel. 2 ℳ.

Lanz, Friedr., Op. 1. **Zwei Lieder** für Männerchor.
No. 1. Jagdruf: »Der Morgen tagt, hinaus zur Jagd.« (Unbekannter Dichter.) Partitur 80 ₰. Chorstimmen à 30 ₰.
No. 2. Vorfrühling: »Nun fangen die Weiden zu blühen an«, von *Fr. Oser.* Partitur 50 ₰. Chorstimmen à 15 ₰.

Löw, Josef, Op. 477. **Bilderbuch in Tönen.** Kleine melodiöse, heitere Tonbilder für Clavier im Umfange von fünf Tönen und langsam fortschreitend, mit unterlegtem die Jugend anregendem Text; als angenehme und instructive Beigabe zum Unterricht componirt und mit Fingersatz versehen. 3 ℳ.

Nürnberg, Hermann, Op. 232. **Zwölf nicht schwere und angenehme Tonstücke** für Piano zu vier Händen, für Schüler und Lehrer componirt und dem die Prime spielenden Schüler zur Gewinnung einer ruhigen und correcten Handhaltung dargeboten.
Heft 1. 2 ℳ 50 ₰. Heft 2. 2 ℳ 50 ₰.

Pergolese, Giov. Batt., La serva padrona (Weiberlist). Intermezzo in zwei Acten. Text von *Gen. Ant. Federico.*
Clavierauszug gr. 8. (Zweite durch Ouverture und Arie bereicherte Ausgabe). n. 4 ℳ 50 ₰.
Textbuch n. 60 ₰.
(Uebersetzung, Clavierauszug und Bearbeitung für die deutsche Bühne von *H. M. Schletterer,* Augsburg. Von ihm oder der Verlagshandlung ist allein die Orchester-Partitur zu beziehen.)

Petersen, W., Vierstimmige Männergesänge ohne Begleitung.
Op. 2. Zwei Lieder aus V. von Scheffel's Trompeter von Säckingen.
Im Volkston.
No. 1. Lied Margretha's. No. 2. Lied Werner's.
Chorstimmen à 15 ₰.
Op. 3. No. 1. »Ich hör' ein Glöcklein durch den Wald«, von *Osterwald.* Partitur 60 ₰. Chorstimmen à 15 ₰.
No. 2. Hüte dich! »Nachtigall, o hüte dich«, von *Lingg.* Partitur 60 ₰. Chorstimmen à 15 ₰.
Op. 4. No. 1. »Abends, wenn die Kinder mein«, von *Adolf Schultz.* Partitur 30 ₰.
No. 2. Ständchen »Mach' auf! doch leise, mein Kind«, von *A. F. v. Schack.*
Partitur 50 ₰. Chorstimmen à 15 ₰.

Pilet, Charles E., Six Caprices pour Violon seul. 2 ℳ 50 ₰.

Präfer, Clemens, Vier Praeludien zu Luther's Choral: »Ein' feste Burg« für die Orgel. 2 ℳ 50 ₰.

Ramann, Bruno, Op. 28. **Drei Lieder und Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 2 ℳ.

Schletterer, H. M., Op. 50. **Die Tochter Pharao's** (Pharao's daughter). Dramatisirtes Märchen in drei Acten (nach einer Erzählung von Villamaria) von *Marie Schmidt.* Für Soli und Chor mit Begleitung des Pianoforte.
Chorstimmen: Sopran, Alt à n. 50 ₰.

Stecher, Herm, Op. 50. **Zwölf Tonstücke** für die Orgel. 2 ℳ 50 ₰.

Thieriot, Ferd., Op. 29. **Thema und Variationen** für Pianoforte und zwei Violoncelli. 5 ℳ.

Teller, Ernst, Op. 120. **Drei Stücke** (Adagios) für Violoncello mit Orgel- oder Harmonium-Begleitung. 2 ℳ 50 ₰.

Valle, Anselmo G. del, Op. 57. **Fantasie** über Motive aus der Oper: »Un Ballo in Maschera« von *G. Verdi* für Pianoforte. 3 ℳ.

Voullaire, Woldemar, Op. 3. **Präludium und Fuge** für Pianoforte. 3 ℳ.

—— Op. 9. **Fünf geistliche Lieder** von *Lucie Gräfin Pfeil* für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 2 ℳ 50 ₰.

—— Op. 10. **Drei geistliche Gesänge.** (Ich komm' in Demuth hergetreten. — Chorai: Deinen Frieden gieb uns, Herr! — Herr, ich glaube, hilf mir Schwachen!) für eine Sopranstimme und gemischten Chor mit Begleitung von Orgel oder Harmonium.
Partitur 5 ℳ. Chorstimmen à 50 ₰.

—— Op. 11. **Sechzehn Praeludien** für Pianoforte.
Heft 1. 2 ℳ 50 ₰. Heft 2. 2 ℳ 50 ₰.

Wettig, Carl, Op. 23. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Nachgel. Werk.) Daraus einzeln:
No. 2. Veilchen: »Veilchen unter Gras versteckt«, von *Hoffmann von Fallersleben.* 50 ₰.

Wolf, Leopold Carl, Op. 2. **Zwölf charakteristische Clavierstücke.** 3 ℳ 50 ₰.

—— Op. 3. **Fünf Gesänge** (Gedichte von *Herm. Lingg*) für eine hohe Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 3 ℳ 50 ₰.
No. 1. Vergessen und verlassen. No. 2. Schönster Lohn.
No. 3. Jahnacht. No. 4. Sommernacht. No. 5. Frühlingsahnung.

Zilcher, Paul, Op. 10. **Drei Melodien** für Pianoforte. 4 ℳ 50 ₰.

Deiters, Dr. H., **Die Briefe Beethoven's an Bettina von Arnim.** (Separatabdruck aus der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« XVII. Jahrgang No. 49—51). n. 1 ℳ.

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Duette für Pianoforte und Clarinette.

Beethoven, L. van, Neun Tonstücke. Bearbeitet von Schletterer und Werner.
No. 1. Adagio cantabile. Aus der Sonate pathétique. Op. 13. ℳ 1,50. No. 2. Adagio. Aus dem Terzett für 2 Oboen und Englisch-Horn. Op. 87. ℳ 1,50. No. 3. Adagio. Aus dem Sextett für Blasinstrumente. Op. 71. ℳ 1,50. No. 4. Allegretto quasi Andante. Aus den Bagatellen für Clavier. Op. 33. No. 6. ℳ 1,50.

—— **Vier Tonstücke.** (2. Folge.) Bearbeitet von Schletterer und Werner.
Heft I. ℳ 2,50.
No. 1. Largo aus der Claviersonate. Op. 10. No. 3. ℳ 1,00.
No. 2. Menuett aus derselben. ℳ 1,50.
Heft II. ℳ 2,—.
No. 3. Largo aus der Claviersonate. Op. 7. ℳ 1,00.
No. 4. Menuett aus der Claviersonate. Op. 31. No. 3. ℳ 1,50.

Ebert, Ludw., Op. 3. **Vier Stücke** in Form einer Sonate. ℳ 4,50.

Kücken, Fr., Op. 70. **Am Chiemsee.** Drei Tonbilder. ℳ 4,50.
No. 1. Sommerabend. ℳ 1,50. No. 2. Auf dem Wasser. ℳ 1,80.
No. 3. Kirmes. ℳ 2,00.

Mozart, W. A., Fünf Divertissements für 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte. Bearbeitet von Schletterer.
No. 1 in F ℳ 2,—. No. 2 in B ℳ 2,50. No. 3 in Es ℳ 2,—.
No. 4 in F ℳ 3,50. No. 5 in B ℳ 3,50.

—— **Drei Tonstücke.** Bearbeitet von Schletterer und Werner. ℳ 3,50.
No. 1. Adagio aus der Serenade in Es dur für Blasinstrumente. ℳ 2,—. No. 2. Andante aus der Serenade in C moll für Blasinstrumente. ℳ 1,50. No. 3. Andante grazioso aus dem zweiten Divertissement für 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte. ℳ 1,50.

—— **Drei Tonstücke** (2. Folge) aus den Streichquartetten Op. 94. Bearbeitet von Schletterer und Werner.
No. 1. Poco Adagio. ℳ 1,50.

Für Pianoforte und Horn (in F).

Noskowski, Siegm., Op. 2. Melodie und Burleska.
No. 1. Melodie. Bearbeitung vom Componisten. ℳ 1,50.

Digitized by Google

G. F. Händel's Werke,

Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft.

Bis zum Jahr 1882 sind folgende 75 Bände in 22 Jahrgängen erschienen:

Jahrgang		Band	ℳ
	Oratorien, etc.		
I.	**Acis und Galatea** . . . . . Chorstimmen, Clavierauszug und Text sind bei 2 Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur erschienen.	2	9
XI.	**Alexander Balus**	33	15
IV.	**Alexanderfest, Cäcilienode** . . . . . Chorstimmen, Clavierauszug, u. Text bei Rieter-Biedermann.	12	12
II.	**Allegro (Frohsinn und Schwermuth)** . . .	6	12
II.	**Athalia** . . . . . Chorstimmen, Clavierauszug, u. Text bei Rieter-Biedermann.	5	15
VII.	**Belsezar** . . . . . Chorstimmen, Clavierauszug, u. Text bei Rieter-Biedermann.	19	15
VIII.	**Cäcilienode, kleine** . . . . . Chorstimmen, Clavierauszug, u. Text bei Rieter-Biedermann.	23	9
X.	**Debora** . . . . . Chorstimmen, bei Rieter-Biedermann.	29	15
XXII.	**Esther. Erste Bearbeitung (1720)** . . .	40	12
XXII.	**Esther. Zweite Bearbeitung (1732)** . . .	41	12
II.	**Herakles** . . . . . Chorstimmen, Clavierauszug, u. Text bei Rieter-Biedermann	4	15
VI.	**Herakles' Wahl**	18	9
XXIII.	**Joseph**	42	18
VI.	**Josua** . . . . . Chorstimmen, Clavierauszug, u. Text bei Rieter-Biedermann.	17	15
VI.	**Israel in Egypten** . . . . . Chorstimmen, Clavierauszug, u. Text bei Rieter-Biedermann. Desgleichen die gebrauchten Orchesterstimmen.	16	15
VIII.	**Judas Maccabäus** . . . . . Chorstimmen, Clavierauszug, u. Text bei Rieter-Biedermann.	22	15
XVIII.	**Parnass in Fest. Jrrenata**	54	12
III.	**Passion nach Johannes**	9	9
V.	**Passion nach Brockes**	15	12
XVIII.	**Resurrezione**	39	9
IX.	**Salomo** . . . . . Chorstimmen, Clavierauszug, u. Text bei Rieter-Biedermann.	26	15
IV.	**Samson** . . . . . Chorstimmen, Clavierauszug, u. Text bei Rieter-Biedermann.	10	15
V.	**Saul** . . . . . Chorstimmen, Clavierauszug, u. Text bei Rieter-Biedermann.	13	15
III.	**Semele**	7	15
I.	**Susanna** . . . . . Chorstimmen, Clavierauszug, u. Text bei Rieter-Biedermann.	1	15
III.	**Theodora** . . . . . Chorstimmen, Clavierauszug, u. Text bei Rieter-Biedermann.	8	15
VIII.	**Triumfs del Tempo**	24	10
VII.	**Triumph der Zeit und Wahrheit**	20	15
	Kirchenmusik.		
XI.XII.	**Anthems, vollständig in 3 Bänden** . .	34—36	à 15
V.	**Krönungshymnen (Krönungsanthems)** . .	14	10
IV.	**Trauerhymne (Begräbnißanthem)** . . . . Chorstimmen, Clavierauszug, u. Text bei Rieter-Biedermann.	11	9
VIII.	**Dettinger Te Deum** . . . . . Chorstimmen, Clavierauszug, u. Text bei Rieter-Biedermann.	25	10
X.	**Utrechter Te Deum und Jubilate**	31	9
XIII.	**3 Te Deum** (in D, B und A dur)	37	12
XIII.	**Lateinische Kirchenmusik**	38	12

Jahrgang		Band	ℳ
	Instrumentalmusik.		
I.	**Sämmtliche Clavierstücke**	2	12
VII.	**Concerte für Orchester**	21	12
IX.	**12 Orgelconcerte**	28	12
X.	**12 große Concerte für Streichinstrumente** . Die Orchesterstimmen hiezu bei Rieter-Biedermann.	30	15
XIX.	**Kammermusik. 37 Sonaten und Trios für Violinen, Flöten oder Oboen, mit Baß** . . . Dieser Band enthält in den 6 Sonaten für 2 Oboen und Joh. Händel's frühste Compositionen, aus seinem 11. Lebensjahre.	27	15
	Kammermusik für Gesang.		
XX.	**Sämmtliche 22 italienische Duette und 2 Trios. Zweite, vervollständigte Ausgabe** . . .	32	12
	Opern. (In chronologischer Folge herausgegeben.)		
XVII.	**Admeto**	73	9
XIV.	**Agrippina**	57	9
IX.	**Alcina**	86	12
XVII.	**Alessandro**	72	10
XIII.	**Almira**	55	10
XIV.	**Amadigi**	62	9
XXI.	**Arianna**	83	10
XXI.	**Ariodante**	85	12
XXII.	**Arminio**	89	10
XXII.	**Atalanta**	87	10
XXIII.	**Berenice**	90	10
XX.	**Ezio**	80	10
XV.	**Flavio**	67	10
XVI.	**Floridante**	65	10
XV.	**Giulio Cesare**	68	10
XXIII.	**Giustino**	88	10
XIX.	**Lotario**	77	10
XIV.	**Muzio Scevola**	64	9
XXI.	**Orlando**	82	10
XXI.	**Ottone**	66	12
XIX.	**Partenope**	78	10
XVI.	**Pastor Fido**	59	10
XX.	**Poro**	79	10
XV.	**Radamisto**	63	12
XVII.	**Riccardo**	74	10
XIV.	**Rinaldo**	58	10
XVI.	**Rodelinda**	70	10
XIII.	**Rodrigo**	56	9
XVI.	**Scipione**	71	10
XV.	**Silla**	61	10
XVIII.	**Siroe**	75	10
XX.	**Tolomeo**	81	10
XVI.	**Tamerlano**	69	10
XIV.	**Teseo**	60	9
XVIII.	**Tolomeo**	76	10

Sämmtliche Bände sind im Ganzen wie auch einzeln zu beziehen, und zwar gebunden durch Breitkopf und Härtel in Leipzig, broschirt durch den unterzeichneten Cassirer. Preis des Jahrgangs (2—6 Bände) ℳ 30; der einzelnen Bände à ℳ 9—18.

Ueber den Beginn wie Eintritt in die Subscription ertheilt nähere Auskunft die

Leipzig, October 1883.

Verlagsbuchhandlung von Wilhelm Engelmann in Leipzig,
Cassirer der Gesellschaft.

Digitized by Google

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
3 2044 043 920 032

Digitized by Google